



في البنية الخاصّة لأدب

إحسان عبد القدوس

بمّلم: د. مازن عبّد المجيّد

النشأة الثقافية:

ولد إحسان عبد القدوس عام ١٩١٨ لأب من رواد فن التمثيل هو محمد عبد القدوس (مهندس سابق هجر الهندسة إلى الفن) ولأم رائدة من رائدات المسرح والصحافة هي فاطمة أوزوز اليوسف مؤسسة المجلة الشهيرة المعروفة.

تعلم إحسان عبد القدوس العربية والفرنسية والانكليزية، واستطاع أن يستوعب مجموعة كتب زحرت بها مكتبة والديه، وتخرج من كلية الحقوق، وبدأ حياته الأدبية بالشعر والزجل وكتابة الحكايات. وكتب الرواية والمقال الصحفي فتفرغ لهما منذ العشرينات وحتى وفاته في ١١ يناير / كانون الثاني ١٩٩٠.

كان يقلّد في البدايات كتابات والده في المسرح والشعر والزجل . وبدأ بكتابة رواياته التي عبرت بجرأة عن مشكلات مصر السياسية والاجتماعية حيث كان أول من فجر قضية الأسلحة الفاسدة خلال عامي ١٩٥٠ - ١٩٥١ وقد حاول انصار حزب الوفد اغتياله من أجل ذلك .

الخصائص الفنية والأدبية :

شكل احسان عبدالقدوس نموذجاً خاصاً برواياته التي تجاوزت مع القصة مائة . وهذا النموذج قد لقي ازوراراً من قبل النقاد في فترات مختلفة لأسباب سنأتي إلى ذكرها بالتقييم وقد اتهم أدبه بالاسفاف والسطحية والعامية إلا أنه قدم حقاً مادة ثرية للواقعية الروائية وتشهد على ذلك الأفلام التي ناهزت الأربعين والتي نقلت عن رواياته كآنف وثلاث عيون، وشيء في صدري، وفي بيتنا رجل، والنظارة السوداء . . وكلها كانت تعبيرات عن المباشرة والليونة في البعد الروائي بعيداً عن الرمزية أو التعقيد في الشخصيات والتي كانت أقرب إلى الواقع منها إلى أي نموذج أدبي يقصد الفنية بالمعنى المجرد المستقل .

وسنعرض لعدة عناصر نراها في بنية العمل الروائي والقصصي عند احسان عبدالقدوس وهي لا تستنفذ البنية القصصية والروائية لديه لكنها تشكل معلماً بارزاً من معالم أعماله الأدبية :

١ - الاهتمام بالمرأة يكاد أن يكون هاجساً عند احسان عبدالقدوس، وتعتبر كتاباته تطورا ضخماً جداً في عرض وتحليل شخصية المرأة وسلوكياتها أو الخيوط المشتركة التي تخفيها هنا أو هناك ويتناول دقائق عالمها الصغير ودواخلها وتفاصيل أسيائها المرافقة على نحو يكاد أن يجعلنا نعرف عن شخصيات رواياته من النساء أكثر مما نعرف عن أقرب المقربات منّا .

إنه اهتمام استحواذي بمشكلات المرأة أيضاً: بحريتها وعملها وموضوعاتها القضائية وأحوالها الشخصية وب نظرة المجتمع إليها وبالواقع الذي تعيشه مطلقاً كانت أم أرملة، زوجة كانت أم شابة يانعة، سعيدة كانت أم تعيسة .

وان يكتب رجل عن المرأة بمثل هذه التفاصيل فإن هذا يسجل قيمة فنية غير تناقضية حيث يشفع الثراء والغنى في الشخصيات والمواقف والبعد النفساني الذي تزخر به أعماله لهذا الاقتحام الذي قد لا يبدو مبرراً بالنسبة لبعض الكاتبات النساء اللواتي يرين في الكتابة عن المرأة مسألة اختصاصية تخص المرأة وحدها.

٢ - المكان والنموذج الذي اختاره احسان عبدالقدوس لأدبه يتمحور غالباً في أجواء الطبقة الارستقراطية والشريحة العليا في المجتمع المصري حتى أنه يكاد ألا يخرج عن حدود حي الزمالك حيث كان يقطن وفي نادي الجزيرة على بعد مئات الأمتار عن داره وفي الأماكن العامة الراقية في قلب القاهرة والاسكندرية (العجمي). ولكنه هنا وعلى الرغم من أي انتقاد مشروع لتحديده قطاع صوره الفنية بالرفعة والرفاهية، إلا أنه مثل وبنجاح بارع تصويراً فذاً عن هذه الفئة. ولعل هذا البعد هو الذي جعل من رواياته مصدر اهتمام عام شعبي حيث كانت تعرض الوجه الذي لا يعيشه الناس أو الذي يمثل طموحاً مرتجى للبعض صوب الرفاه في صورته غير التناقضية.

٣ - والواقع أن اختيار المكان هذا قد ارتبط مع العنصر الثالث الذي سنأتي على ذكره في البعد الروائي عند احسان عبدالقدوس وهو الرومانسية حيث تشكل هذه الأمكنة مكاناً جمالياً مناسباً لرومانسيته. إنها رومانسية أرادها احسان عبدالقدوس شفافة منتزعة من واقع قاسٍ معاشية لقضايا تتعلق بشرعية الحب وشرعية الحلم...

والواقع أن رومانسية احسان عبدالقدوس تمثل رومانسية خاصة متقدمة عرفتھا مصر في الأربعينات حتى السبعينات. الرومانسية التي رافقت وهج الاستقلال والحياة المفتوحة على القيم الجديدة التي عانقت النموذج العربي تارة أو التي كانت صناعة عربية محلية تحاول أن ترقى إلى مستوى التراث.

والرومانسية المتقدمة جعلت التعبير الروائي في قصص من نموذج: شيء في صدري والوسادة الخالية ولا تطفئ الشمس، بانوراما هائلة لمرحلة زمنية من حياة العائلات التي تنتمي للفئة ذات الشريحة البورجوازية، تبدأ بمعالجة التفاصيل

الصغيرة لوجود الشخصيات إلى الانفتاح على المشهد الذي يسم وجود العلاقات بين الشخصيات حيث تتجلى الرواية أقل عرضاً وعمقاً شاقولياً من أن تكون رواية (شعب) بل بالكاد أن تكون تسجيلاً للحلم من ناحية ولرومانسية تتموضع في أعلى قمة الهرم الاجتماعي وإن كانت حاضرة وتشكل مرتجى حلمياً في ثنايا الهرم.

٤ - تشكل اللغة الصحفية اللينة أداة احسان عبدالقدوس الروائية والقصصية فهي تكاد أن تفارق الفصحى وهو لا يتردد في كتابة الحوار العامي باللهجة القاهرية ذات الرنة الخاصة. وكأن اللغة قد واءمت الفئة التي كتب عنها وضرورة مرونة الحوار بالنسبة للبعد الرومانسي المباشر الذي اختاره في عمقه الروائي.

والواقع أنه لكي لا نظلم عبدالقدوس فإننا لا بد أن نشير إلى أن احسان لم يقتصر على الرومانسية ولا على نموذج الحلم إذ أنه صوّر براءة الواقع الحاضر المعاش ببعد فلسفي بسيط في مجموعته القصصية (وكر الوطاويط) حيث نجد ذلك في قصة «كان يصطاد سمكة».

تتمحور القصة على الصديقين اليلدودين برهوم وميسور، حيث يختلفان على شرعية صيد السمك والتهامه، ويختلفان خلافاً جذرياً في رؤيتهما للحياة (فبرهوم) يرى (أن الحياة اصطيد) بينما يؤكد (ميسور) أن الحياة حوار بين البشر وليست صراعاً بين صائد وطريدة. وما أن تطل الفتاة منصوره أجل بنات القرية حتى يبادر برهوم إلى دعوة صديقه إلى تنافس غريب قوامه معرفة أيهما سيفلح في اصطيد منصوره. ويفلح برهوم من خلال وعد بالزواج يستند إلى وهم ملكيته لخمسين فداناً وثلاث بنايات بينما يفشل ميسور الصادق في اقناعها ببناء كيان واحد يجمعهما (دون اصطيد). وتنتهي القصة وبرهوم ينادي صديقه: «إن الحياة اصطيد..» والسنارة لا يمكن أن تصطاد كلا من الصائد والسمكة. ان حق الصيد لصاحب السنارة وحده. ومن حقه أن يستولي على ما يصطاد فدرّب نفسك على الصيد حتى تعيش واقع الحياة».

وهنا يسجل احسان التحول من الرومانسية في الواقع الكاذب المعاش على الصورة الخارجية وليس على البنى الداخلية، وكأنه هنا - حقاً - يسجل نهاية الرومانسية التي عاش على كتابتها مراراً حيث انقلبت الحياة (اصطياداً)؟!

التقييم :

لم يبد احسان عبدالقدوس اهتماما بالمدارس الجديدة في الرواية . فقد كان قليل الاهتمام بالفتح الروائي الفني الذي أحدثته مدرسة فرجينيا وولف وجيمس جويس ربما لأن التدايعيات عامل معقد في البناء الروائي لا يناسب المباشرة التي أرادها . وكذلك فقد رفض نموذج فرانز كافكا في معايير روايته (القضية والمسوخ) ورأى أن هذا النموذج لا يستحق أن يقيم في مستوى كتاب الرواية من أمثال توماس مان ومكسيم غوركي وفيدور دوستوفسكي . . ولعل هذا ما جعل النقاد يرون فيه نموذجا للسطحية بعيدا عن الفنية الأرقى حيث رأوا فيه ضربا من سقط المتاع في الرواية التي لا تهتم إلا بمخاطبة عواطف الفتية بالرغم من معالجاته الوطنية حيث وظف الأدب بطريقته في جهتين : الرومانسية من ناحية والعاطفية كجانب ، والبعد الاجتماعي والسياسي من جانب آخر . ولعله في رواية في بيتنا رجل يقدم نموذجا لفضح جهاز البوليس السياسي التابع للقصر الملكي القائم على العسف والاستبداد وهو ذاته الذي اختار نموذجا لكتابات اللغوي . فإذا عيب بلغته المبسطة فإنه قد اختار ذلك طواعية وقد انسجم ذلك مع قرائه الواسعين . فهو نفسه يقول في مقدمة مجموعته القصصية «شفته» أنه قرأ رواية لكاتب هندي باللغة الانكليزية فوجد نفسه غير ملم بكثير من المفردات والتراكيب ، فاكشف أن هذا الكاتب وهو كاتب مشهور ومجيد كما يقول قد طعم اللغة الانكليزية بالعبارات المحلية ليكون المتلقي الهندي أكثر استجابة لها مما لو كتبها باللغة الانكليزية الرفيعة التي قد لا يفهمها إلا خريجو الجامعات البريطانية العليا .

وهنا يكمن السبب في الدافع إلى الأسلوب السهل و اللغة البسيطة اللذين وصل بهما إلى عقول أو قلوب الناس وبهذا ربح الناس وخسر النقاد .

لكن النقد إذ هو بناء على البناء وكلام على الكلام يشكل الضمانة أو الوجه الآخر بالنسبة للعمل الابداعي ولا يجوز انكار دوره الثري . ولكنه إذ يمضي فإن العمل الفني يسجل ذاته في تاريخ الأدب ولعل أثرى ما سجل احسان عبدالقدوس أنه كان مؤرخا لمرحلة رومانسية كان الحلم يزخر بها ، وكانت الأغنية تتأرجح نوسانا

في أطرافها وكانت الجامعة كما الشارع يوصلان الواقع بالحلم والشباب بالقيمة
والعواطف بالمتناقضات الساعية نحو رفعة قَلَمٍ وصلها الانسان . . لكنها بقيت
مرتجى ! .

واحسان الذي مضى سَجَل بسمته هنا كشاهد على عصرٍ وكنموذج ما اختاره
أديب لنفسه اختلفنا معه أم اتفقنا .



المكان

في الرواية الكويتية

بمّلة: مهدي جبر

المكان لغة

جاء في تهذيب اللغة للأزهري «مكان في أصل تقدير الفعل (مفعّل)، لأنه موضع ليكونونة الشيء فيه»^(١).

والمكان هو الموضع، ويدل على التمكن والاستقرار. وجمعه أمكنة، وأماكن، ويسمى أيضاً بالمحل، والملاء، والخلاء، والحيز.

المكان اصطلاحاً

«ونعني به المحل الذي يشغله الجسم: نقول مكان فسيح، ومكان ضيق، وهو مرادف للامتداد، وهو أيضاً، الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده»^(٢).

شغل المكان اهتمام الإنسان منذ عصور سحيقة. فالطبيعة بتضاريسها شكلت المكان الأول الذي أحس به الإنسان، وشعر بقوته وصلابته. لقد وعى الإنسان العالم

الخارجي من خلال تحسسه بوجود الأشياء «فالصور الذهنية للمكان لدى الانسان البدائي هي صور مظاهر محسوسة تشير إلى مواقع لها لون عاطفي، وقد تكون مسالة أو معادية، مألوفة أو غريبة»^(٣).

ويرتبط المكان لدى سكان وادي الرافدين بالزمان، ففي مجال علم الأسطورة، وعالم الحياة الاجتماعية، وبصورة خاصة في الاحتفالات، تجد تعادلاً بين اليوم والشهر والسنة وتعادلاً بين المكان ممثلاً بأجزاء مصغرة، وبين الأرض ككل. كذلك نلمس تعاقباً بين ما هو متعلق بخلق مكان محدد بتنظيم. وبين ما هو متعلق بالعودة إلى القلق والفوضى^(٤).

ولم يظهر المفهوم الفلسفي للمكان إلا عند فلاسفة اليونان على اختلاف آرائهم، وفلسفاتهم، وظهر في الفلسفة الإسلامية عند ابن سينا الذي سماه الملاء^(٥).

مرّ مفهوم المكان بتطورات عديدة حتى العصر الحديث، حين أصبح المكان والزمان بعداً واحداً، بعد أن كانا منفصلين، فقد أضافت النسبية بعداً رابعاً للمكان وهو الزمن، وظهر عندئذ (الزمكان).

أما في الأدب فقد ظهر المكان في الملحمة، وفي المسرح نادى أرسطو بقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان والمكان والحدث. وفي الحكاية يظهر المكان الأسطوري، والواقعي، والخيالي.

والمكان في الرواية يختلف عن مفهوم المكان في الفيزياء والفلسفة لأنه مكان غير عادي، يعيش في ذهن الكاتب ويتشكل في وعي القارئ عبر النص، فهذا المكان كامن في نسيج اللغة، ويأخذ امتداده في ذهن القارئ بخلاف المكان المسرحي المحدود بخشبة المسرح.

والمكان يمنح الهوية، ويفرض سطوته، فالمكان الريفي مثلاً يفرض نمط حياة وتقاليد تختلف عن المكان المدني، إذ تصبح الشخصية جزءاً من بنية المكان، كما يصبح المكان جزءاً من بنية الشخصية «فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر، إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها»^(٦).

وتبرز بعض الاعتبارات الأساسية بالنسبة لبعض القراء، فقد يفضل قارئ حياة المدينة، ويفضل آخر الريف فبعض القراء «يمكن أن يهتموا بكونراد»^(٧) لأنه يصف الحياة في البحر، أو منطقة الأنديز الشرقية، ولو أنه أقل اهتماماً في تعقد العلاقات الإنسانية التي يقدمها»^(٨).

ويعد دانيال ديفو «أول من عني بتوضيح البيئة المكانية لشخصياته وذلك عن طريق تحقيق نوع من الاتصال العضوي بين هذه الشخصيات والبيئة التي يتحركون فيها. . وبلغ وصف البيئة المكانية عند فيلدنج حداً كبيراً، وذلك حين يقدم لقارئه «توم جونز» وهو يتحرك في البيئة المكانية من موضع إلى موضع وهو في الطريق إلى لندن»^(٩).

وفي القرن التاسع عشر اهتمت الرواية بالمكان الذي جسد احساس الكاتب تجسيدا حياً، وعبر عنه بشكل تفصيلي خاصة عند الكتاب الواقعيين كبلزاك، وزولا، وديكنز الذين وصفوا البيئة الشعبية الفقيرة.

وكان الرومانسيون قد اتجهوا نحو تصوير الطبيعة ومظاهرها، خاصة في تتبع مسار الظل، وانعكاس الضوء على الأشياء بغية اعطاء صورة مليئة بالجمال.

أما الرواية الجديدة فلم يعد الهدف منها، مجرد تعريفات تمهيدية تدخل القارئ إلى الكتاب، أو تساهم في تحديد ديكور الرواية، لأن الأشياء أصبحت لا تعبر إلا عن نفسها، فإذا كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقاً، أي أنه يرى الأشياء، فقد أصبحت وظيفته تحطيم الأشياء»^(١٠).

وفي رأينا أن مفهوم المكان ظل مصطلحاً غامضاً ليس له تعريف واضح محدد، ذلك أن المكان في الواقع متعدد، ومتنوع، ولامتناه، ومرتبطة بعلاقة وطيدة مع طبيعة التغير الانساني، فحين نتحدث عن المكان، إنما نتحدث عن مفردات اختصت بالمكان، وأصبحت رمزاً وعلامة له، وهذه المفردات هي التي تعيننا في دراستنا، ونقصد بذلك تجليات المكان المتمثلة بالبيئة المحلية.

المكان في الرواية الكويتية

يتجلى المكان في الرواية الكويتية عبر مفردات بيئية واضحة المعالم كالبحر والصحراء والفريج ثم المدينة الحديثة .

تتميز بيئة الكويت والخليج العربي عموماً بمناخها الصحراوي الجاف، ونُدرة الزراعة والمناطق الزراعية في الكويت محدودة كمنطقة الجهراء . .

ويشكل البحر مصدراً رئيسياً للحياة في الكويت، وعاملاً طبيعياً أساسياً في نشأة مدينة الكويت الحديثة .

«والواقع أن نشأة المدينة في هذه البيئة الصحراوية المجذبة التي كان الحصول فيها على المياه أمراً حيويّاً للغاية، وموقعها على الجون، كان لها أثرها في توجيهها ناحية البحر ليكون مصدر الحياة فيها. ويعتبر المناخ القاسي الذي نشأت في كنفه المدينة من أكثر العوامل التي أثرت في حياتها العمرانية»^(١١).

وقد تعرض المكان الكويتي إلى تغير كبير سواء من ناحية الشكل الخارجي، أو الشكل الداخلي وهذا التغير انعكس على الإنسان الذي اختلفت نظرتة للحياة، وازداد وعيه بالتحوّلات الحضريّة، وانعكس هذا التغير في الأدب، الذي واكب التطورات الجديدة وعبر عن مظاهرها الإيجابية أو السلبية. كما واكب النزعات الحديثة في الأدب العربي فكتب الشعر الحر كما كتب القصة القصيرة المعبرة، ونماذج قليلة من الرواية التي انشّدت إلى الماضي واستلهمت أحداثه وشخصياته.

وإذا كانت مرحلة ما قبل النفط قد شهدت غياب الرواية، فإن كتاباً كعبدالله خلف، ونورية السداني، وفاطمة العلي وليلى العثمان، استطاعوا التعبير عن المرحلة اللاحقة الانتقالية التي حدثت في الستينات بعد تدفق عائدات النفط. فقد رصدت نورية السداني حالة التغير المكاني من الفريج إلى الأحياء السكنية الحديثة. وعبرت فاطمة العلي - بشكل ما - عن تأثير البيئة الأوربية على الفرد الكويتي. أما ليلى العثمان فقد تناولت مسألة اجتماعية خطيرة ارتبطت بالمكان القديم. وهي سلطة العمة التي عالجتها في رواية (المرأة والقطة) وقدمت في روايتها (وسمية تخرج من البحر) مكاناً

محلياً التصق بحياة الناس التصاقاً شديداً قبل النفط .

أما البيئة الحديثة ، فلم تحظ بالتناول إلا من قبل عمليين روائيين لاسماعيل فهد هما (خطوة في الحلم) و(الطيور والأصدقاء) وقد جرت احداثهما في أمكنة حديثة هي قاعات الفنادق الفخمة كفندق (هيلتون الكويت) و(مسيلة بتش) كما ظهر المستشفى في رواية وليد أبو بكر (العدوى) .

وتجدر الإشارة إلى أن معظم الكتاب العرب في الكويت قد تناولوا بيئات أخرى غير كويتية . بالإضافة إلى البيئة الكويتية ، لا نجد ضرورة للتحدث عنها ، لذا انصببت دراستنا هنا على الأعمال التي كشفت عن جوهر المكان الكويتي بكل ما طرأ عليه من تغير ، وما لحقه من تحضر .

تجليات المكان

١ - الفريج

هو الحي^(١٢) ، ويتكون من بيوت متلاصقة من الطين ، وشوارع ترابية ضيقة تسمح بانتشار الظل . وهذه الشوارع الضيقة مفتوحة على الفضاء ، أو البحر «ويعتبر الشارع روائياً من أعلى أنماط الفضاء المنفتح ، كما انه دلاليًا يعني أكثر من جغرافية ، إنه الخيط الفاصل بين عالمين : السر ، وعالم الجهر ، إذ عند عتبات البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري ، ويبدأ عالمهم العلني حيث يبدأ الشارع ، وحيث تنكشف الأسرار ، وتعلن الأعماق عن خفاياها»^(١٣) .

وبين قسوة الصحراء ، ورطوبة البحر يلعب الأطفال في الشوارع خارجين من مكان مغلق إلى مكان مفتوح . فالشارع مكان أليف في البيئة الشعبية الفقيرة يتعرف الأطفال فيه بعضهم على بعض . يلعبون ويمرحون لا يضايقهم أحد . فالطريق هو حلم الأطفال ما أن يصحوا من النوم حتى يملأوا الشوارع بالضجيج . فلماذا أرادت الأم أن تعاقب طفلها حرمة من اللعب في الشارع .

اهتمت الرواية العربية في الكويت بعالم الطفولة ، ورصد حركة الشارع

خاصة، نجد ذلك في رواية نورية السداني (واحة العبور) التي رسمت فيها جغرافية الشارع الكويتي القديم . وهو شارع خلا من أية مظاهر حديثة كالأرصعة والسيارات لكنه ضاج بحركة الأرجل الحافية، وروائح روث البقرة، وآثار أخفاف الجمال .

هذا الشارع البدائي بحياته الخرافية يتشكل في وعي الطفولة، فهو بداية التعرف على العالم والتعرف على لعبة خطيرة لا يدركها الأطفال وهم يضعون أولى خطواتهم في طريق الحياة .

تحدث الكاتبة عن مظاهر الحياة الكويتية قبل النفط، وتنقل صوراً حية عن البيئة بأمكنتها وناسها «موضي بنت الجيران . بصفيرتيها السوداءوين، وبفستانها الأحمر، وعينيها الواسعتين، وتلك الابتسامة التي تتحول إلى ضحكات مدوية مشتركة نطلقها معا . . كنا نلعب معا في الشارع ونحن أطفال لم نعرف بعد معنى المصلحة . . أجل كل شيء في الحياة هو مصلحة متبادلة حتى الطفل عندما يلعب مع صاحبه لا يهدف إلى مواساتها، وقضاء وقت سعيد تمتع معها، وإنما من أجل مصلحته هو . . .»^(١٤) .

فالشارع هنا منطلق الأطفال نحو الحياة، وبداية التعرف على الجنس الآخر، وإذا كنا لا نتفق مع الكاتبة حول تفسير لعب الأطفال مع بعضهم بالمصلحة، فإنها في الحقيقة، رغبة الطفل للهرب من جدران البيت إلى فضاء الشارع، ورغبته في التخلص من الظلمة إلى النور ورغبته أيضا في التعلم من الآخر . «كنت وموضي نلعب (البروي) ونقوم بلعب (الشروكة) مع بقية أطفال الجيران، وقد كانت موضي دائماً تفضل أن تلعب معي وحدي دون بقية الأطفال، وأنا أيضا كنت أحس بأني أفضل اللعب مع موضي وحدنا . .

حتى ونحن نلعب الليدة مع الأطفال كنت أنا وموضي نبحث عن نجبا وحدنا دون ثالث من الأطفال لنا . . فكنا نختبيء تحت المنقور، ونحاول أن نكتم ضحكنا حتى لا يستدل علينا الطفل الذي يبحث عنا، وكنا تحت المنقور نهمس ببراءة الأطفال ونترقب قدوم الطفل ليستدل علينا . . .»^(١٥) .

هنا نتعرف على سيكلوجية أخرى للطفولة وهي انعزال الأطفال عن بعضهم حتى لو كانوا يشتركون في لعبة واحدة كما في حالة موزي وحمد، اللذين أحبا بعضهما من أيام تلك الألعاب، حيث يتحول الشارع إلى مسرح لألعاب عديدة كالبروى والشروكة واللبيدة، وهي ألعاب ارتبطت بالشارع لأنها نادراً ما تمارس خارجه.

وتكشف البيئة المحلية عن فقرها من خلال مفردات: المنقور (الحصير) الدراجة، التمر، الخبر، الرهش الواردة في ثانيا الرواية.

وتتعرض الرواية لمسألة أساسية في المجتمع الكويتي لا سيما بعد تدفق عائدات النفط، واتجاه الدولة لتأسيس العديد من المشاريع والمؤسسات الحكومية مما اقتضى امتلاك الكثير من الدور ودفع تعويضات مادية مجزية للمواطنين غيرت نمط حياتهم وتفكيرهم، فتعرف الأطفال على مفردات جديدة دخلت حياتهم كالشكولاتة والبسكويت، كما امتلك أبائهم السيارات وصاروا يمتلكون الأموال الطائلة فهذا أبو موزي اشترى سيارة طويلة . وهذا والد علي اشترى سيارة أخرى، وهذه أم بخيت اشترت بقرة، وأخذ أهل الحي يترددون على البلدية لتخصيص قسائم سكنية لهم من قبلها بدلا من بيوتهم التي استملكت بمبالغ كبيرة^(١٦).

وأحداث الرواية تعود إلى سنوات ماضية من حياة الكويت بعد اكتشاف النفط عام ١٩٤٦. وما أحدثته عائداته من هول مفاجيء وصدمة لدى الناس. تقول الرواية «نعم . غرقنا فيها. فهي بالنسبة لنا شيء كبير كبير. . لم يتعود الآباء على امتلاك مبلغ كهذا. . ، إنه عشرون ألف روبية. . ولا يتخيل الإنسان ما الذي تمثله العشرون ألف روبية بالنسبة للكويتي القديم، وإنها ثروة، ثروة من السماء»^(١٧).

وهذه الثروة المفاجئة انعكست على الشارع الكويتي الذي تغير هو الآخر فقد تعبد، وعرف ألعاباً جديدة كالسيارات التي تعمل بالبطارية (وقردة) يلعب بها الأطفال.

وبانتقال عائلة موزي وحمد إلى منطقة (الدسمة)، تكون صفحة قد انطوت وظهرت صفحة جديدة لا على مستوى المكان، بل على مستوى الوعي، فبعد أن كان

الناس يجلبون الهدايا من مدينة البصرة، ومعظم الحاجيات المعيشية كالخضار والجن، صاروا يجلبون الأشياء الثمينة الكمالية من القاهرة وبירות. لكن موزي ظلت كما هي ترتدي زي الفريج كما ظل حمد كذلك. يقول الراوي وهو يصف موزي «بضفائرها الطويلة السوداء، والمدلى منها شريط أبيض، وعينيها السوداوين، وبشرتها التي تميل إلى اللون الوردي الممزوج باللون الأسمر، وفستانها الأحمر الذي يميل إلى الطول تحت ركبتها. . وهو بدشداشته البيضاء، وشعره الأسود، وبشرته السمراء»^(١٨) هذا الزي المذكور وهو زي حمد حافظت عليه الكويت منذ أيام البحر حتى الوقت الحاضر.

وتصف الكاتبة اليوم الذي ارتحل فيه الناس من الفريج إلى الحي الجديد بقولها «ليتك لم تأتي (كذا) يا يوم، وأنت تفرق الجار عن جاره والصديق عن صديقه. . يا فقط ليتك لم تكن»^(١٩). وتصف الكاتبة يوم الدواع على لسان الراوي وهو يصف أمه التي قبعت بأكية في ركن المنزل وهي تسترجع ذكريات زوجها الذي مات في البحر. وترتبط الكاتبة بين انتقال أهل الفريج إلى حيهم الجديد، وبين التفكك الاجتماعي. فالفريج في نظرها رمز الوحدة والترابط الاجتماعي، يقول الراوي: «لقد بدأ الفوج الأول بالرحيل. . وستتبعه الأفواج الأخرى. لقد بدأت الكويت تعرف معنى التفكك الاجتماعي، بعد أن ظلت مترابطة به زمناً طويلاً»^(٢٠).

وفي الحي الجديد. غابت وجوه الأطفال القدامى، وظل وجه موزي، وظهرت ألعاب حديثة. عرفها الشارع، الذي شهد غياب الصداقات القديمة، وهذا ما أفقد الأطفال طعم الحياة الحلوة التي كانوا يجيئون أيام الفريج، فقد انفصل الأطفال عن بعضهم بنات وبنين ولم يسمح لموزي أن تلعب مع حمد. فموزي لا تلتقي بحمد إلا في سيارة أبيها عندما يوصلها إلى المدرسة أو يعود بهما منها. وحين كبرت منعها أبوها عن مقابلة حمد، فأصبحت العلاقة بينهما عبر النظرات والرسائل المطوية في الكتب، وصار الراوي يحدثنا عن ذهابه إلى البحر والسينما.

لقد حدثت تغيرات عديدة في المجتمع وضعتها الرواية موضع تساؤل كعلاقة الرجل بالمرأة وحرية المرأة. وبدخول جهاز التلفزيون يكون قد دخل البيت الكويتي

عامل حضاري مهم ساعد الأبناء على تجاوز الكثير من العقبات التي كان الآباء يضعونها في طريق الأبناء . . وكانت قمة هذه التغيرات ذهاب موزي وحمد إلى القاهرة لإكمال دراستهما الجامعية في كلية الطب .

فالتغير الذي طرأ على المكان، تبعه تغير في المواقف والقيم والنظرة إلى الأشياء، والكاتبة في كل ذلك تشير وتلمح، لكنها لا تتوقف أمام الظاهرة، ولا تحللها بل تكتفي بالمرور عليها مروراً سريعاً .

وفي رواية (الحرمان) تنقلنا الكاتبة إلى بساطة حياة ما قبل النفط، كالنوم فوق السطوح واللعب في الشوارع، حينما كان الزواج حلم المرأة ومنقذها من ظلم الأهل .

تحدثنا الرواية عن كفاح فتاة كويتية ونضالها أمام القيم والتقاليد التي تعرقل حرية المرأة وحركتها وطموحها المشروع، كما تسلب ارادتها وتجعلها مجرد قطعة من أثاث .

وتقبل بطلنة الرواية التحدي وتمر بسلسلة من المصاعب إلى أن تتمكن من العمل في صحيفة وتكمل دراستها في المساء . ثم تسافر إلى القاهرة لتدرس مهنة الصحافة هناك . وتعكس هذه الرواية والرواية السابقة رغبة الكويتيين في إكمال دراستهم في القاهرة قبل أن تتحول أنظارهم إلى أوروبا وأمريكا .

والكاتبة حين تصف القاهرة كمدينة تجمع كل خصائص المدينة الحديثة لا تستوعب عالم القاهرة، لعدم احساسها العميق بالمكان، ولعدم توقفها أمام ما هو جديد عليها، لذا جاء وصفها تقريرياً خالياً من الإثارة المطلوبة في مثل هذه المواقف، كما في قول الرواية «كان نهارنا في الزمالك كله متعة فحيثما سرت فيه تجد لوحة جميلة رسمتها الطبيعة، حيث يقع ذلك الحي بين فرعين للنيل . حتى مباني العمارة فيها تعطي روعة من روائع الجمال، وكان سكانه جميعاً ذواقين لمعاني الجمال، فانسجمت الحي بطابع الهدوء فكان كل من فيه منصتاً للحن جميل»^(٢١) .

إن أمثال هذا الوصف كثير سواء في هذه الرواية أم في رواية واحة العبور،

فالكاتبة لا تعنى بالشكل ورسم حدود المشهد رسماً دقيقاً يقرب القارىء من الصورة المتخيلة.

وترتبط البيئة المحلية في هذه الرواية بتقاليد السحر التي تمارسها العجائز وهي تقاليد ترتبط بالظلام والعزلة وتمارسها النساء اللواتي نادرا ما يخرجن من بيوتهن، فقد عثرت بطللة القصة على ورقة مطوية في داخل وسادتها رسمت عليها دوائر بنجوم وطلاسم غريبة. كانت خالتها قد عملتها لها كي توافق على الزواج من قريب لها، وبدلاً من ذلك فإن الفتاة ترفض وتنتقل إلى بيت جدتها.

أما رواية فاطمة العلي (وجوه في الزحام) فتنتطلق من حرب حزيران ١٩٦٧، في البداية تشعر بالتطور الذي حدث في البيت الكويتي من وجود التلفزيون والبنات اللاتي دخلن مرحلة الإعدادية كما نلمس الجو الديمقراطي الذي منحه الأب لبناته، يقول الأب «اسهروا حتى الصباح اذا شئتم، فأنتم أجراء فعلاً» (٢٢).

وهذا الأب يناقش في السياسة، ويقتني الصحف اليومية، إلا أنه لم يتحرر كلياً من التقاليد القديمة فنظرته إلى المرأة ما زالت كما هي، فهو يقبل خطوبة ابن أخيه محمد من ابنته على الفور على الرغم من اعتراضها على الزواج وتفضيلها إكمال الدراسة، لكن خطيبها هو الذي يسمح لها بإكمال دراستها فهو ذاهب إلى الخارج لإكمال دراسته، وهذه المرة يتوجه إلى انكلترا بدلاً من القاهرة، إلا أنه يفشل بعد تجربة حب وزواج، فيعود إلى الكويت بزوجة بدل الشهادة، ولكن الزوجة سرعان ما تعود إلى بلادها.

وتكشف الرواية عن مدى تعلق الفتاة الكويتية، وإخلاصها لرابطة الزواج والقربة، ووقوع الشباب في شرك نساء الأمكنة البعيدة التي حلموا بها، وسراها الخادع.

وإذا كانت نورية السداني قد نقلتنا مرات كثيرة إلى القاهرة، واستطاعت أن تصف لنا - ولو بشكل تقريرى - جانباً من المكان المصري، فإن فاطمة العلي فشلت في إعطائنا صورة واضحة عن لندن كما لم تتوغل في عقل بطلها وتكشف لنا أزمته وهو

يعيش تجربة جديدة تماما على حياته . واعتقد أنها لم تستوعب المكان الأوربي لافتقارها إلى معرفة هذا المكان . كما لم تستوعب مبادئ الوجودية التي نسبت إليها حياة اللهو والشرب والسهر .

إن تجربة محمد هي تجربة مر بها العديد من الشباب الكويتيين الذين اصطدوا بمجتمع مغاير لمجتمعهم مقبل على الحياة، مع توفر مباحجها، وبسبب من عدم الشعور بالمسؤولية وقلة الخبرة، فإن معظم الشباب يسقط في اغواء الحياة الليلية الخادعة .

وتتساءل ليلى العثمان في رواية (وسمية تخرج من البحر) عن مصير الفريج الذي جاءت عليه الحضارة، وعن الحب الصافي الذي عرفه عبدالله مع «وسمية حبي الأول الذي كان، لكنه لم يعيش طويلا في حيننا، ذلك القديم، أين هو الآن . خريطة المدينة القديمة . كل شيء نسفته الأيدي باسم الحضارة . اغتالت المباني الكبيرة، طفولتنا، ودكت أفراحها، نسفت حكاياتها المرسومة على الجدران بالفحم الأسود مرة، وبالأصباغ مرة أخرى . حكايات مرسومة بدم القلب، لا يعرف مكانها الا من كتبها ومن كتبت له» (٢٣) .

والكاتبة تنظر بعين الأسى إلى التغيير: «كل شيء أزالوه: الأحواش الكبيرة التي تحضنها جدائل الشمس كل صباح فتوقظ الأجفان الغافية فوق الأسطح، وفي اللواوين، حتى أجفان الأبقار والأغنام الهاجعة تحت عرائشها تتنفس يعلو ثغاؤها، تستجير من جوع الليل، ومن الخير الذي أثقل أثداءها . أين زمنها؟ أين خيرها؟» (٢٤) .

وتشير الكاتبة إلى أن ضياع القيم يرتبط بضياع البيت القديم، بيت الطفولة الذي يشكل ركننا في هذا العالم وهو كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى . ويذكر صاحب نظرية الأدب (أن الإطار هو البيئة، والبيئات - وبخاصة البواطن البيئية - قد تصور على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية . إن بيت الإنسان امتداد لنفسه، اذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان) (٢٥) .

يقول الراوي «حياة هادئة شفافة بعواطفها، غنية بالحب، بالرحمة، بالتواصل كلها سحقوها، وفرقوا البيوت، خربوا الملامح. صارت مدينتنا دخيلة علينا، وباع بيتنا، أين هو الآن؟ وكيف كان؟ وأين هو بيت وسمية؟ لم يبق منه سوى تلك الشجرة، سحقت الآليات الجدران، والسور والأعمدة، وأبقت على الشجرة»^(٢٦).

وإذا كانت نورية السداني قد أعطتنا صورة عن ألعاب الأطفال المتغلغلة في لاوعي الطفولة، فإن ليلي العثمان تعرض جانباً آخر من ذاكرة الشارع الكويتي الذي يحتفظ بآثار أقدام الأطفال العارية المضمخة بندى الصباح، منطلقين من أسرهم إلى بائعة الباقلاء التي تملأ أوانيهم الصغيرة فتزكم أنوفهم رائحتها الزكية وتملأهم بالغبطة، ثم يمرون على بائع الخبز حيث الأرغفة البيض المحمصة التي تنتقل بين أياديهم الصغيرة، يقول الراوي «الحياة كانت حياة نحسها منذ أن نخرج حفاة إلى الشارع الطويل. نقطعه متسابقين حتى نصل نهايته لنصافح وجه «أم علي» بائعة الباقلاء التي تربع على الأرض الرطبة. نفرك أعيننا، نفتت قذاها لنرى كم مغرفة تصب، ونسقط لها «الآنتين» في وعائها المعدني فترن كزغرودة»^(٢٧).

وإذا كان الماضي يرن في وعي الكاتبة، فإن الشجرة التي ظلت في الطريق علامة على ماضٍ، ورمزاً لمستقبل، ودالة تشير إلى وسمية، ولونها هولون الطفولة والشباب.

وترسم ليلي خارطة للبيت الكويتي القديم: فهو بيت كبير، مربع الحوش تتوسطه بركة ماء افترش حوافها نبات الشعير، وتلتف حوله لواوين من ثلاث جهات تتفرع عنه أحواش أخرى متصلة به: حوش المطبخ، وفيه مطبخان، واحد كبير للولائم، وآخر صغير، والمطبخ يقضي إلى حوش البهائم، وهو حظيرة كبيرة مليئة بأنواع الطيور المجلوبة من الخارج، وهذا البيت الذي تصفه الكاتبة من بيوت الأغنياء وهو بيت أبوسمية، حيث وقعت أحداث الرواية، وهو يختلف عن البيوت الفقيرة التي غالباً ما تتكون من باحة واسعة تنتهي بغرف من الطين.

وهذه الصور العديدة تنتزعها الكاتبة من واقع البيئة الكويتية القديمة، وهو واقع متفاوت غني وفقراً، لكن هذا التفاوت لا يعني بمقاييس تلك الأيام العزلة

والشعور الطبقي الحاد، فالفقير يحترم الغني والغني يعطف على الفقير ويمد له يد العون ويعطيه من ماله، وبيته مفتوح للجميع، لذا دخلت أم عبدالله وهي دلالة بيت وسمية الذي شهد حبها لعبدالله، وحفظت أركانه أسرار وأحاديث ذلك الحب البريء اذ كانا يقضيان الساعات الطويلة في اللعب داخل الحوش لاسيما لعبة اللبيدة التي يختفي فيها أحد الأطفال عن أنظار الآخرين الذين يشربون بعد ذلك في البحث عنه. وهي لعبة أفادت منها الكاتبة في بناء شخصيات روايتها، فبعد سنوات من موت وسمية غرقاً في البحر، يترك عبدالله وظيفته وزوجته، ممتهاً الصيد لا حباً بالمهنة ولكن بحثاً عن وسمية المختبئة تحت الموج. وفي النهاية يعثر على محارة تنشق عن حبيبتها. هل يصدق أنها هي، نفس العينين والشفقتين والجديلتين ونفس اليد الناعمة المحناة^(٢٨).

وكما انفصلت موزي عن حمد عند بلوغهما سن الشباب، انفصل عبدالله عن وسمية. خرج من بيتها، حرم منه، كان في الداخل فصار في الخارج: طرد من الحوش والجلوس على العتبة، والعتبة افتراق، ومحطة، حنين وانتظار «أنا رفيق طفولة وسمية حرموا علي الدخول، فصار مكاني عتبة البيت اجلس وتحرق مقعدتي (كذا) لساعات العتبة التي صلتها الشمس، والتي تنصب على رأسي حرارتها، تتسرب إلى جسدي، يحف ريقى وأخشى رغم كل ذلك أن أمد يدي وأطرق الباب»^(٢٩).

لقد طرد عبدالله من جنته. ماذا يفعل غير انتظارها عند العتبة وهي تفتح الباب أو وهي تغلقه، فتصبح العتبة أملاً، افتراقاً لعالمين: عالم أليف، وعالم معاد، ويتبدى هذا العالم في أول يوم للقائهما وهما يواجهان عالم الظلام: الليل والبحر.

وترتبط رواية (المرأة والقطعة) لليلي العثمان بقيم الفريج وهي قيم تستمد مضمونها من قيم البداوة التي تمنح الأب السيادة على أبنائه، وبناته يخلفه في ذلك الأخ الأكبر أو الأخت الكبرى.

ولا تهتم هذه الرواية بالمكان قدر اهتمامها بانعكاسه وتأثيره في الإنسان. والمكان هنا الصحراء القاسية على المستويين: الطبيعي والاجتماعي، فالعمة (الأخت

الكبرى لوالد البطل) هي سيّدة البيت، تأمر وتنهى، تبني وتهدم، تميت وتحيي دون أن يردعها أحد.

في هذا البيت يقضي سالم بطل الرواية حياته بين جدران البيت الذي لا يغادره إلا إلى السجن، ومن هذا السجن يرسل حكاياته منذ البداية «حين طلق أبي أمي، غابت الشمس عن بيتنا، غاب الأمل»^(٣٠).

إن غياب الأم عن البيت في الطفولة، هو غياب لعالم الإنسان الأول، غياب الحظن، المهد، السرير، إنه انتزاع وسلب لإنسانية الطفولة منذ اشراقها الأولى. ولأن (سالم) فقد حظن أمه فهو يلجأ إلى حظن آخر، القطة (دانة) التي جلبتها له أمه، أما أبوه فـ «كلما اقترب ليعانقني، أويداعيني، تصرخ فيه عمّي: «لا تفسد الولد بهذا الدلال»^(٣١) فلا يجد سالم غير دانة يلهو معها في الحوش «دانة لطيفة، أليفة، تتحرك حولي، وعلى أسوار البيت المطلة على الجيران، فسحة يومية، توظف النشاط في جسدها الذي يرتخي طوال الليل بين ساقِي. لكن عمّي كرهت هذه الفسحة لدانة، لاحقتها ذات مرة بعصا غليظة، وحين لمحت دانة العصا انتابها رعب جعلها تقفز قفزات أكبر من طاقتها فهوت إلى الأرض متهالكة، وعصا عمّي تهوي عليها»^(٣٢).

ثم تمنع العمة سالماً من اللعب مع القطة والخروج إلى الحوش فتستحيل غرفة سالم إلى قبو موحش، والعمة هي المارد المهيمن على عالم الظلمة والموت حيث يتحول منزلها إلى مسكن مليء بالأشباح «من خلف شباك الحجرة الخشبي كنت أنظر إلى الحوش المظلم، كان يثير في نفسي غرائب الشعور، هذا البيت الموحش الذي كان قبرا لجدي وجدتي»^(٣٣).

وبالبطل وهو يرسل منولوجه الداخلي ليتذكر صورة البيت الذي استحال بعصا العمة إلى قبر للطفولة والأحلام والنور والحركة لأنها نقيض السكون والموت المهيمن على عقل العمة، فهي تعاقب دانة وتعاقب سالماً لا شيء إلا لأن «الصعود إلى السور معناه زيارة لسطح الجيران»^(٣٤).

وكي تمنع العمة من أي اتصال بالخارج، ومن أية حركة بالداخل لابد من الموت، من قتل دانة التي صار لعبها يزعج سلطة العمة، فهي لا تريد أن ترى شيئاً غيرها يتحرك داخل البيت. فقد عشقت الصمت والظلام في بيت تخافه الريح ويتعد عنه ضوء القمر يخرج سالم راكضاً نحو المطبخ في الظلام باحثاً عن دانة «مشيت في الحوش البارد، أبحث عن دانة، والظلام قد ران على المكان، حتى القمر رفض أن يعانق الأرض بنوره، واختفى وراء غيمة صغيرة تطل لأول مرة تبشر بقدوم الشتاء»^(٣٥).

كان سالم يبحث عن دانة التي استقبلت عشيقها الهر الذي دخل البيت بلا استئذان. كانت دانة ملتحمة معه لكن صوتاً شق الظلام. إنه صوت العمة التي هوت بعصاها الغليظة على رأس العاشقين، وأنشبت أظفارها في جسد سالم. وقصة الهر مع القطة، تعد أرسداً لقصة سالم مع زوجته (حصة) فالعمة التي قتلت دانة بعد التحامها بالهر قتلت حصة بعد التحامها بسالم.

يقول الراوي عن دانة «كان أول شيء تعلمته اسمها فنقشته على جدار البيت، ورسمت ذيلها، وعينها. لقد خشيت أن أرسمها كلها فتذبح عمي صورتها كما ذبحتها»^(٣٦).

إن هذا الفعل البدائي يلجأ إليه سالم وهو في المستشفى كما لجأ إليه وهو سجين داخل البيت.

إن العمة وهي تريد أن تنتزع منه أية سلطة حين تراه قد كبر وأصبح رجلاً تحتال عليه فتزوجه رغم اعتراض الأب، ومنذ البداية تعلن عن نواياها السيئة تجاه الزوجة التي تختارها «فإن كانت طيبة خدوم (كذا) ستعيش معنا على الرحب والسعة، أما إن أطالت أظفارها (كذا) .. فـ»^(٣٧).

وهذه الأظفار التي كثيراً ما تلوح بها العمة ترتبط بنزعة حيوانية مستمدة من البيئة الصحراوية ومخلوقات كالأظفار الصقر ومخالب الذئب الذي يرد في حلم سالم «أغفت عيوني على صورة ذئب كبير يفترس دانة»^(٣٨). وحين يتحدى (سالم) عمته

بعدم طلاق زوجته حصّة تقول له : لقد نبتت لك أظافر .

إن كراهية العمّة لدانة ناجمة عن كراهيتها للأم ، وحين تخلصت من دانة ، ظهرت أم أخرى لسالم هي حصّة . تقول له العمّة :

- «أمن أجل قطعة شهوانية يولد في قلبك حقد علي .

- لقد كانت أليفتي . . وأمي . . وهي اليوم امرأتي .

- انها امرأة فاسقة .

- لم تكوني أقل فسقاً منها في أحلامك . . ونواياك . .

- لقد نبتت لك أظافر (كذا) .

- نعم . . وستطول لتعوض ذل السنوات الماضية» (٣٩) .

ولأن سالمًا حاول انقاذ دانة بحبل ، بعد أن قذفتها العمّة في حفرة بيت الخلاء ، فإنها تستعمل الحبل ذاته في قتل حصّة إثر لحظة انتصار سالم وحصّة واكتشاف أن زوجته طاهرة ، وأنها بريئة مما وجه لها من التهم ، وفي غياب سالم الذي انطلق فرحاً لجلب العشاء لزوجته من السوق ، تكون العمّة التي اختفت في مكان ما من البيت قد أطبقت الحبل على عنق حصّة .

لقد عبرت هذه الرواية عن تأثير المكان (البيت الكويتي القديم) في سلوك الشخصيات النفسي والاجتماعي ، فهناك علاقة متبادلة بين تصميم البيت بحجراته الضيقة ، وحوشه المحدود ، وبين رموز السلطة الأبوية (للأب والعمّة) التي تخيم بظلها القاتم على النفوس الشابة المتطلعة للحياة والحرية .

٢ - البحر

تقع الكويت على الحافة الشمالية للخليج العربي ، وكان ارتباطها شديداً بالبحر ، اعتمدت عليه في التجارة والصيد واستخراج اللؤلؤ .

وقد شكل البحر جوهر حياة الناس ، فهو عماد المجتمع الكويتي قبل اكتشاف النفط ، بحيث يمكننا التحدث عن (سسيولوجية البحر) ، ونعني دراسة تأثير البحر في المجتمع الكويتي قبل النفط ، ذلك التأثير الذي طبع شخصية الإنسان بطابعه

الخاص، غير أننا نلاحظ خلو الأعمال الروائية التي تناولت موضوع البحر.

وأهم ظاهرة لافتة للنظر في ذلك، غياب الأب عن العائلة الكويتية شهراً طويلاً في رحلة الغوص، وأحياناً غيابه في سفر طويل للتجارة، وإذا تذكرنا بأن الأب هو عماد العائلة الكويتية، أدركنا عظم الفاجعة التي يحدثها غيابه، وهذا ما رأيناه في روايتي نورية السداني السابقتين، فغياب الأب فيهما ترك أثره على مصير شخصيات الرواية، وعلى بناء الحدث الروائي بشكل عام.

والملاحظ على الأدب الروائي في الكويت، إنه لحد الآن لم يخض تجربة البحر، وتأثيره في العائلة، وما تركه من أثر في الشخصية الإنسانية من فشل واحباط.

والرواية الوحيدة التي جعلت البحر عنواناً لها هي رواية (وسمية تخرج من البحر)، فقد انطلقت من البحر لتعود إلى أيام الكويت قبل النفط، وإلى طفولة البطل (عبدالله) مع حبيبته وسمية، تلك الطفولة التي كشفت لنا عن علائق البيت الكويتي وهي علائق صميمية أصيلة قبل أن تتعرض للتغيير الذي حدث مع نشوء المدينة واتساعها وبروز مؤسساتها.

فعبدالله الذي خرج من ظلمة الجدران إلى فضاء البحر، نقل أصدافه ورائحته وقواقعه إلى وسمية التي أحبت البحر هي الأخرى، فتشكلت علاقة جديدة بين الحبيين هاجسها البحر.

- «الله ريمحتك بحر

- أتحبين رائحة البحر

- أحب ريمحتك

- لماذا لاتأتين إلى البحر

- نحن بنات لا نذهب إلى البحر، ولا نسبح إلا مع أمهاتنا، وجداتنا» (٤٠).

وهاجس البحر شغل تفكير وسمية التي تراه يوماً:

- «بماذا تفكرين؟

- البحر

أجابت كأنها تحلم :

- لم لا تذهبين؟

- ممنوع . أنت تعرف أبوي مسافر . وفهد

- أنت . . مازلت تحبين رائحة البحر

- أحب أشمها في الصدف والقواقع ، لقد لونتته وخبأته»^(٤١) .

إن الصدف والقواقع تشي بعالم الطفولة والمجهول . العالم الذي سيطر على مستقبل الحبيين . فعبداً الله يجهل مستقبله مع وسمية ، والذي عرفه من أمه أن أهلها أغنياء وهم لا يقبلون به زوجاً لابنتهم لأنه فقير ، ووسمية لا تعرف مصيرها ، لكنها تشوف لرؤية البحر . لقد أحببت أصدافه وقواقعها التي يجلبها عبداً الله من الأعماق ، وكانت تحبها وتحفظها في صندوق خاص بعد أن تلونها ، ولا تطلع عليها أحداً ، لأنها تخشى أن يعثر عليها أحد فيكتشف علاقتها بعبداً الله .

إن وسمية التي عشقت البحر ، تتحرر من قوقعة البيت ، وترافق عبداً الله إلى البحر ، بعد أن أغرتها قواقع ، وسحرها فضاؤه ، لكن حريتها تهاز تحت قوة الواقع المترصدة بأمثالها من الحالمات .

فحين يصلان إلى البحر ، يبنيان بيتاً من الرمال على الساحل يوزعان أحلامهما داخل غرفه وزواياه ، لكن هذا البيت سرعان ما يتهاوى تحت ضوء ساطع لسيارة الشرطة حينها ترتعب وسمية ولا تجد سترأ يحميها من العار سوى البحر .

إن صورة البحر الغادر تلتصق التصاقاً شديداً بعالم الغوص والصيد الذي اعتاشت عليه الكويت زمناً طويلاً . فمعظم الرجال يغيبون في البحر . يعود بعضهم وبعضهم لا يعود .

كان البحر قوة طبيعية قاهرة استلبت^(٤٢) بنية المجتمع ، فغياب الأب ، وهو صاحب السلطة في البيت يعرض الأسرة للاضطراب ، وكان قد شجع وسمية على الذهاب مع عبداً الله لرؤية البحر الذي استحوز على أبيها ، وأغرى أخاها بالسفر أيضاً .

هنا نلاحظ أن السفر^(٤٣) وحب البحر استحالاً إلى نوع من البحث عن الأب الغائب، عن ذلك المجهول الذي يخطف الآباء، فهذه (تأملات) بطله (الحرمان) تركها أبوها وهي صغيرة راحلاً إلى الهند، وحين كبرت أثرت السفر لا بحثاً عن أبيها، بل اكتشافاً للمجهول الذي لف أباه. وكذلك بطل رواية (وجوه في الزحام) الذي سافر إلى لندن للدراسة.

إن اكمال الدراسة في هذه الرواية وغيرها حافظ مباشر، إلا أن الحافظ الخفي هو التشوف، وكشف سر الغياب، فالمعرفة تبدأ بتساؤل، فتحرر عن مجهول وهو هنا صورة الأب الضائعة في البحر.

ويرتبط البحر أيضاً بصورة الموت الطالع من البيئة، فوسمية تموت غرقاً، وموضي تموت بعد رحلة في نهر النيل، لكن (مساء) الفتاة المصرية صديقة تأملات تموت تحت عجلات سيارة في شوارع القاهرة.

ويتخذ موت وسمية بعداً جديداً في رواية ليل العثمان فهو مرتبط - كما نظن - يبحث عن زمن ضائع وطفولة اغتالها المدنية الحديثة بكل شوارعها وطرقها. فبعد موت وسمية يهجر عبدالله وظيفته وزوجته عائداً إلى البحر.

٣ - المدينة

عرفت المدن منذ القدم في بلاد وادي الرافدين، ووادي النيل كما عرفت في العصور الإسلامية^(٤٤)، وتنشأ المدن لعوامل عديدة عسكرية ودينية واجتماعية، وقد ذكر ابن خلدون المدينة عند حديثه عن العمران^(٤٥)، وعزاها لعامل الاستقرار والتحضر.

فالمدينة نتاج الحضارة. عرفها الإنسان عندما اهتدى لمكان ثابت بعد ما اتسعت حاجاته، وتعددت مطالبه، وزاد من خبرته في الحياة، واحتاج إلى تنظيم شؤونه، ومعاملاته الاقتصادية والاجتماعية.

وتمتاز المدن بازدهام سكانها، ونشوء الصناعات فيها، فهي مراكز تجارية وثقافية يقصدها أهل الريف والبادية للعيش والمتاجرة ناقلين بعضاً من أسلوب

حياتهم وطرائق تعاملهم .

والمدينة كما يراها شارلز ابرامز «هي المنتج النابض للبد والذهن البشري عاكسة تاريخ الإنسان وصراعه من أجل الحرية، ومن أجل ابداعه، انها اللوح الذي تكتب عليه قصة الإنسان . سجل أولئك الذين شيدوا الناطحات، أو صوروا نافذة، الذين خاضوا معركة عنيفة من أجل شارع عريض . . إنها تكوين متداخل من التجارب والاندهاشات . . والطموحات والصور والذكريات، إن فيها قيمها، كما توجد فيها محلاتها المكتظة القذرة الفقيرة، فيها الإثارة والصراع، إن فيها شخصية لم تلغها حتى الآن طرقها الخارجية السريعة، ومحطات الوقود، إن فيها روحاً تماماً، كما فيها مجموعة شرايين رئيسة . فيها صوت يتحدث بلسان آمال شعبها وخيبات هذه الآمال»^(٤٦).

والكويت تصغير (كوت) ومعناها القلعة الصغيرة، وكانت تعرف باسم (القرين) نسبة إلى جزيرة القرين .

والكويت القديمة غير الكويت الحديثة، فشوارعها ترابية غير منتظمة، وهي ضيقة ومقفلة، وفيها شارع رئيسي يقطع المدينة إلى جانب السوق الكبير سائراً إلى البحر - هذا الشارع يؤدي من السوق الذي يقع خلف المدينة قرب حي المرقاب إلى الطريق الشمالي الشرقي للمدينة . وليس لهذا الشارع اسم عام، ومعظم البيوت من طابق واحد تحتوي على فناء، وأفضل البيوت ما بني بالحجر المثبت بالجص، وأبوابها مبنية على شكل قوس، وأحياناً يكون لها باب صغير في وسط البوابة^(٤٧).

أما الكويت الحديثة فقد شملها العمران، واتسعت بشكل لم يسبق له مثيل، فقد امتدت المدينة على طول واجهتها البحرية، وفي محاور عديدة، كما زاد عدد سكانها، وأنشئت بها مناطق تجارية وصناعية، ومناطق خدمات تعليمية وصحية، وصممت المدينة بشكل حديث وفق أحدث المواصفات، وازدادت فيها الخدمات العامة، كالمواصلات، والكهرباء والطرق، والمطارات^(٤٨).

في المدن الحديثة يبرز الصراع بين ماضي المدينة وحاضرها، ماضي الإنسان

التمثل ببساطة حياته وصفائها، وحاضره المتمثل بقسوة المدينة وجورها وفحشها ازاء البراءة والنقاء. هذا التعارض القائم بين قيم الريف أو المدن الصغيرة، وبين قيم المدينة الكبيرة يشكل جوهر غربة الإنسان «وقد ذهب كثير من علماء الاجتماع إلى أن كثيراً من الاحباطات التي يحس بها ساكن المدينة، انما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم: بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة. . وأن الفرد يحس بأن قيماً عزيزة على نفسه قد تحولت عن طبيعتها»^(٤٩).

فالمدينة اغتراب لأولئك القادمين من الريف والذين يشعرون بافتراقهم عن قيم المدينة، افتراق القيم الأصيلة عن الزائفة، وقد يفسر لنا ذلك جانباً من دوافع الجريمة التي اقترفها راسكو لنيكوف بطل رواية دستوفسكي (الجريمة والعقاب) بحق المراهبة العجوز، فهو شاب في مقتبل العمر قادم من الريف إلى مدينة بطرسبورغ. إن الرواية الكويتية قد ذمت المدينة في معظم نماذجها التي درسناها، وعبرت عن نزوعها نحو الماضي، لأنه يمثل الاصاله التي اكتسبها المجتمع بعد عشرات السنين، ولم يألف الانسان الكويتي المدينة الحديثة التي شعر بجبروتها وهي تقتحم عليه أعز ذكرياته، وأمانيه، إلا قبل سنوات قليلة، عندما شعر بفائدة استيطانها، ونشأت أجيال جديدة تشربت بقيم الحضارة وتنكرت لقيم البداوة، أما المهاجرون إلى الكويت من أقطار أخرى سبقت الكويت في عملية التمدن، فهم لم يشعروا بهذا الاهتزاز القوي في القيم الذي هز الانسان الكويتي الأصيل.

من هنا نلاحظ ان ثيمة الحنين إلى الماضي لم تظهر إلا في روايات كويتية قليلة كتبت بأقلام أدباء من أصول كويتية، في حين ظهرت روايات أخرى صور المدينة الحديثة، وامكنتها الجديدة ولم يختلف الموقف من المدينة بين الكتاب كثيراً، إلا باختلاف زاوية النظر، فإذا كانت ليلي العثمان، قد أدانت التغير، فإن اسماعيل فهد أدان المدينة الحديثة من الداخل بعد أن عرى قيمها وأضواءها الزائفة في روايته: (خطوة في الحلم) و (الطيور والأصدقاء).

وتنطوي اعمال اسماعيل فهد على مكانين: واقعي ونعني به المكان الذي تتحرك عليه الشخصية الروائية، ومتخيل وهو المكان الذي يعيش في ذاكرة الشخصية الروائية.

والمكان الواقعي في رواية (خطوة في الحلم) هو مكان مديني . اختاره الكاتب معبرا فيه عن حالة جديدة من التحضر التي وصلت إليها الكويت في بناء الفنادق الراقية ذات المواصفات العالمية كفندق هيلتون الكويت، ومسيلة بيتش، وهذا أول موقف حضاري يقفه اسماعيل من حياة الليل والحفلات الساهرة، وهو تقليد طاريء على المكان الكويتي الذي عرفناه في الرواية التقليدية .

والكاتب منذ البداية يرصد جو القاعة : ثياب السهرة، الاجساد المضمخة بأنواع العطور الباريسية، ودخان السكاير المتكاثف في سقف الصالة، والنذل الذين يتحركون بخفة ورشاقة بين الموائد، واغراء الرقص الذي يعتمل في الصدور .

ويكشف الروائي نوعا من العلاقات الزوجية المختلفة عن العلاقات السائدة وهي علاقات مبنية على تحدي كل طرف للآخر . لا على الطاعة المطلقة التي وجدناها في الرواية الكويتية التقليدية والتي جعلت من الزوجة خادما أو قطعة أثاث .

فالعلاقة الجديدة، مبنية على نوع من التحدي والاستحواذ على الآخر، يقول الراوي «زوجتي وأنا بسبب من أننا منذ الأيام الأولى لزواجنا أعلن الواحد حربه على الآخر»^(٥٠) . وهذه الحرب محتدمة بين الزوجين في كل مكان : البيت، الشارع، السوق، وهنا في القاعة تنظر الزوجة بعين الريبة لسلوك زوجها، لا على المستوى صداقاته مع الآخرين، بل على المستوى أحلامه أيضا .

وهذه العلاقة القائمة على الشك والتوجس تبرز في المجتمع المديني، وهو مجتمع مزيف يعرضه الكاتب بسخرية، فعندما يراقص بطل الرواية زوجته يلحظ اهتمامها بعازف جيتار في الجوق الموسيقي، وهذا يبادلها الاهتمام وتبادل النظرات، يقول الراوي لزوجته :

— «هل اكتفيت رقصا؟

تسألني بود فأرد : لا

تنفج أساريها : يا حبيبي .

وتعود لتدفن وجهها الأليف في قميصي

— أنت رائع

شفتها تتلمسان لحمي دافئتين

— تحبني

ومع نفسي اكتشفت: بالزخامة المتع المشروعة التي تستطيع زوجة عصرية ما أن تمنحها لزوج عصري ما^(٥١).

ويكشف الراوي عن معاناته من زوجته «وأنا أعاني من علاقتي بها تتأكلني في كل مناسبة من مناسباتها اليومية المتكررة فكرة أن أحقق ذاتي بعيدا عن مناسباتها»^(٥٢).

وتحقيق الذات هذا لا يتم إلا عن طريق المكان الآخر التخيلي وهو في الرواية (بيروت) حيث تتعرف عليه إحدى طالباته التي درسها في مكان آخر لا يصرح به الكاتب، وتنشأ علاقة حب يستعيد بها الراوي عن طريق الارتداد إلى الوراء ابتداء من الفندق والمؤتمر والبحر المتوسط وانتهاء بالمطار «علاقتنا كأستاذ وطالبة افتقرا، وتلاقيا بعد خمس عشر سنة بررت في لحظة من الزمان مقفلة تصرفا أهوج كي يعانق أحدهما الآخر»^(٥٣).

وهذا المكان المتخيل يتقاطع مرارا مع المكان الواقعي، فحين يضغط المكان الواقعي على البطل، ينطلق وعيه إلى المكان الآخر، والمكان الواقعي هنا هو مركز الانطلاق نحو المكان الآخر، فالمرافضة في قاعة المباركية تتقاطع مع المرافضة هناك في مقهى السياح الأجانب في بيروت، حين يراقص تلميذته أول مرة في ليلة خريفية باردة، وحين التقى بها في الكويت مصادفة بعدما يقرب من ستة أشهر ونصف، ثم يتكرر اللقاء بينها وتبادل الهدايا، ثم يتاح لهما السفر إلى بيروت للمشاركة في مؤتمر آخر وفي المطار وقبل السفر يلتقيان هذه المرة، فالماضي يوضع هنا في أمامية الصورة وعمقها ويتراجع الحاضر كثيرا، ويسأل الراوي عن سر ارتباطه بها «من الذي كان يمنح قوته للآخر أنا أم أنت»^(٥٤).

ويتساءل الراوي في القاعة وهو يراقص زوجته المأخوذة بعازف الجيتار «من الذي كان يمنح تفاهته للآخر. زوجتي أم عازف الجيتار»^(٥٤). ويتمنى الراوي أن

توفق زوجته في العثور على ذاتها بعيدا عنه .

وبعد أن أرانا اسماعيل طبيعة العلاقة الزوجية بين البطل وزوجته، يرينا نوعا آخر لا يختلف عن هذه العلاقة، وهو علاقة صديقة الرسام (التشكيلي) الذي يشاركه المائدة مع زوجته . تسأل الزوجة زوجها :

— أليس الرسم شكلا من أشكال التعبير

— بلى

— والرقص

يجيبها : شكل آخر

تقول : وأنت الفنان كيف تسمح لنفسك أن ترفض شكلا من أشكال التعبير

قبل أن تكتشف أبعاده من خلال ممارسته؟^(٥٥).

ويتعرض اسماعيل للمعاناة التي تسم شخصية المثقف على لسان بطل روايته

«غير أن مصيبي في كوني لم أوفق بعد في الفصل ما بين الحلم والواقع من جهة، أو بين الحلم والكابوس».^(٥٦).

وهذا تخطيط يوضح العلاقة بين الحلم والواقع على مستوى المكان :

المرأة (الزوجة) ← الكابوس ← هنا

المرأة (الحبيبة) ← الحلم ← هناك

(وهناك) هنا هو بيروت التي تتقاطع طوال زمن الرواية مع قاعة المباركية .

وتتفتح (هنا) و (هناك) على ثنائية الارتباط والانفصال، ففي المكان القديم لم تكن العلاقة بهذا التعقيد، فالارتباط والانفصال في غاية البساطة، لأنه غالبا ما تقرره الجماعة التي هي صاحبة الرأي في ذلك، أما في المدينة فالفرد هو المسؤول عن عملية الاختيار، لذا تأتي مسألة الانفصال غاية في التعقيد، فعندما تستدعي زوجة الراوي عازف الجيتار ليشاركهما المائدة يغادر الراوي القاعة تاركا زوجته وصديقه التشكيلي .

إن خروج البطل من القاعة هو رفض لمنطق الزوجة الـ (هنا) وهروب إلى عالم

(هناك) .

ويختار اسماعيل فهد في روايته (الطيور والأصدقاء) مكانا مماثلا هو قاعة فندق هيلتون الكويت، حيث تقام حفلة ساهرة، والكاتب يسخر من أسلوب الدعاية الرخيص الذي قدمت به الحفلة، كما يسخر طوال الحفلة من مرافقته التي لا تبيد إعجابها بمنهاج الحفلة وفقراتها الغنائية. ويقدم الراوي الكويت الحديثة المزدهمة بالسيارات والفنادق الفخمة، وبشرائع اجتماعية جديدة كالمقاولين وشركات الاعلان والتمثيل، كما يتعرض الكاتب للزيف الفني، يقول مشيرا إلى ذلك «الزيف والفن كلتاهما (كذا) متداخلان (كذا)، يصعب ضمن ظرف المكان أن تفصل بينهما، خاصة وأنك في بلد يستورد كل ما هو سمين»^(٥٧).

الزمن في القاعة يكتسب لونا خاصا خلال اللحن الاوبرالي وثياب النساء الفاضحة، ويقيم البطل تعارضا بين الزيف والنقاء، الحاضر والماضي، وهو ينعطف إلى المكان المتخيل، فإنما ليدين الحاضر ويؤكد زيف المدينة وبريقها الخادع. فالشاعر الذي التقى البطل في مقهى شعبي يموت في شوارع بيروت الحرب. والراوي الذي يسترجع هذه الحادثة ولقاءه بالشاعر لا يستطيع أن يواصل، فيغادر القاعة تاركا نداءات مرافقته، وبريق الأضواء «الهواء خارج هيلتون الكويت أكثر حرارة لكنه أكثر نقاء»^(٥٨).

٤ - المستشفى:

يشكل المستشفى مكانا «استثنائيا» فهو بعيد عن ضجيج المدينة ومغلق بسياجهِ الخارجي، وبمحدودية الزيارات التي يسمح بها كما هو مغلق على أسرار المرضى وحياتهم، يحدد حركتهم ويخضعهم لمواعيد صارمة في تناول الدواء ووجبات الطعام.

قليلة هي الروايات التي تناولت عالم المستشفى، ولعل روايتي (جناح السرطان) لسولجنستين و(وداعا أيها السلاح) لهنغوي من أبرز الأعمال التي انطلقت من هذا المكان. وفي الأدب العربي ظهرت رواية صلاح حافظ (التمردون).

اختار وليد أبو بكر المستشفى مكانا لحدث روايته (العدوى) وهي رواية تميزت بتنوع شخصياتها ومكانها الذي منحه الكاتب بعدا «مهما» من أبعاد العمل

الروائي، ونجح في نقل فضاء المستشفى وعزلته عن المجتمع وانفتاحه على نزلاته وجعله مكانا «معاديا» و «أليفا» في آن الوقت، فهو مكان انغلاق وانفتاح أمل ويأس يتأرجح بين الحياة والموت.

تلقي خمس شخصيات في المستشفى: نبيه، سلوى، أمل، بشرى، سليم وهذا هو ترتيب ظهورها حسب فصول الرواية.

في بداية الرواية يشعرنا الكاتب بأن المكان ليس منعزلا تماما عن الحياة، فالغرفة التي يدخل إليها نبيه أول مرة مصابا «بداء التدرن» تطل على شرفة كبيرة تمتد أمام كل الغرف وأمامها ساحة تبدو فيها رؤوس الأشجار^(٥٩).

كما أن الكاتب لا يقيد أبطاله في المكان لأنه يحركهم داخله، ويمنحهم فرصا كبيرة للحوار والاتصال ليشرحهم بالالفة ويقودهم إلى تخطي الحاجز النفسي، وهو أول إشارة لتخطي المرض الذي يحتاج من صاحبه الكثير من الصمود والتحدي.

«تقول المريضة أمل لنبيه:

— أنت في موقف خطير، هناك أمل في تجاوزه، وأنت وحدك تستطيع كل ما حولك يمكن أن يكون عاملا مساعدا».

وأشارت إلى رأسي.. فأشرت إلى صدري.. وتساءلت:

— وهنا؟

— هذا عدو، وهو قوي، وأنت تحتاج إلى القوة لترده، أنت الآن في موقف الاستعداد للمعركة، فإما أن تستعد وتكسب أملا، وإما أن تقف عاجزا وتهزم من جديد وستكون المعركة فاصلة كما تعلم^(٦٠).

وهذا المكان المادي الذي لا يسمح لأحد بمغادرته يصبح حلما وأملا لكل من يراوده، حلم الانتصار، وتجاوز المحنة. تقول المريضة وهي تتحدث عن مريض تدهورت حالته «ان تحويل الهزيمة إلى نصر ممكن في البداية، وقد حاولنا معه. ولم نفلح لأنه لم يحاول وقد تعود الهزيمة الآن، والاحتلال في داخله واسع لدرجة تصعب معها المقاومة خاصة وأن صاحب القضية يائس منها فماذا نفعل؟»^(٦١).

الهوامش:

- (١) الأزهرى: تهذيب اللغة. الجزء العاشر. تحقيق علي حسن هلالي، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة. القاهرة (د. ت) مادة (مكن). وعن معاني المكان ينظر: ابن منظور. لسان العرب. بيروت ١٩٥٦ المجلد الثالث عشر ص ٤١٤ مادة (مكن). والزبيدي. تاج العروس ١ مصر ١٣٠٦ المجلد التاسع ص ٣٤٨.
- (٢) د. جميل صليبا. المعجم الفلسفي. الجزء الثاني. دار الكتاب العربي. بيروت ١٩٧٩ ص ٤١٢.
- (٣) هـ. فرانكفورت. ما قبل الفلسفة. ترجمة جبرا ابراهيم جبرا. مكتبة الحياة. بغداد ١٩٦٠ ص ٣٤.
- (٤) مدام ايلينا كازان. مفهوم الزمان والمكان في وادي الرافدين القديمة. ترجمة د. وليد الجادر. مجلة سومر. العدد الأول والثاني ١٩٧٥ ص ٣٢٨.
- (٥) عن مفهوم المكان في الفلسفة الاسلامية ينظر: حسن مجيد العبيدي. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.
- (٦) د. سيزا قاسم. بناء الرواية. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ دار التنوير. بيروت ١٩٨٥ ص ١١٤ - ١١٥.
- (٧) جوزيف كونراد (١٨٥٧ - ١٩٢٤) روائي انكليزي من أصل بولوني. قضى معظم حياته في البحر الذي شكل خلفية لمعظم أعماله التي من أبرزها: امرأة البحر، قلب الظلام، لورد جيم، الانقاذ وغيرها.
- (٨) The New Encyclopedia Britannica. Vol. 13. Ed. 15. Chicago, 1975, P. 279.
- (٩) روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة د. محمود الربيعي. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر ١٩٧٥ ص ٦.
- (١٠) الان روب غرييه. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى. دار المعارف بمصر. القاهرة (د. ت) ص ١٣٠.
- (١١) د. احمد حسن ابراهيم. مدينة الكويت. دراسة في جغرافية المدن. منشورات جامعة الكويت. ١٩٨٢ ص ١٥.
- (١٢) الفريج: هو الحي إذ كانت الكويت تقسم إلى فركان. واللفظة بصرية شائعة. وقد ذكرها الجاحظ في مدوناته، ولعل أصل اللفظة فصيح «الفريق» أي: العصابة والجماعة. انظر: جلال الحنفي. معجم الألفاظ الكويتية. مطبعة أسعد. بغداد ١٩٦٤ ص ٢٧٨.
- (١٣) منيب محمد البوريمي. الفضاء الروائي في الغربية. الاطار والدلالة. مشروع النشر المشترك. دار الشؤون الثقافية - دار النشر الغربية. بغداد (د. ت) ص ٥١.
- (١٤) الرواية ص ٢٠ - ٢١
- (١٥) الرواية ص ٢١. الروي والشروكة والليبد العاب كويتية شائعة بين الأطفال.
- (١٦) الرواية، ص ٢٧.
- (١٧) الرواية، ص ٢٨.
- (١٨) الرواية، ص ٢٩.
- (١٩) الرواية، ص ٣٠.

- (٢٠) الرواية، ص ٣١.
- (٢١) الرواية، ص ٦٧.
- (٢٢) الرواية، ص ٢٥.
- (٢٣) الرواية، ص ١٣.
- (٢٤) الرواية، ص ١٣.
- (٢٥) أوستن وارين ورينيه ويليك نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. دمشق ١٩٧١ ص ٢٨٨.
- (٢٦) الرواية، ص ١٤.
- (٢٧) الرواية، ص ١٣.
- (٢٨) الرواية، ص ٢٤.
- (٢٩) الرواية، ص ٢٢.
- (٣٠) الرواية، ص ٣٠.
- (٣١) الرواية، ص ٢٣.
- (٣٢) الرواية، ص ٢٩.
- (٣٣) الرواية، ص ٣٢.
- (٣٤) الرواية، ص ٢٩.
- (٣٥) الرواية، ص ٣٥.
- (٣٦) الرواية، ص ٥٦.
- (٣٧) الرواية، ص ٥٩.
- (٣٨) الرواية، ص ٨٦.
- (٣٩) الرواية، ص ٩٣.
- (٤٠) الرواية، ص ٢٣.
- (٤١) الرواية، ص ٢٥.
- (٤٢) بل إن بنية للمجتمع (محددة)، تكونت بسبب من القوة الطبيعية القاهرة للبحر والإنسان. (البيان).
- (٤٣) السفر مقترناً بالغوص يشير إلى التجارة البحرية وليس مرادفاً لسفر بظلة (الحرمان) أو بطل (وجوه في الزحام).
- (٤٤) عن المدينة في بلاد وادي الرافدين، ينظر: دورثي مكاي: مدن العراق القديمة، ترجمة يوسف يعقوب سكوني، ط ٣، مطبعة شفيق، بغداد ١٩٦١، وعن المدن العربية الإسلامية ينظر: د. عبد الجبار ناجي، دراسات في تاريخ المدن العربية الإسلامية، جامعة البصرة، بصرة ١٩٨٦.
- (٤٥) مقدمة ابن خلدون، الجزء الأول، مطبعة مصطفى محمد، مصر (د.ت)، ص ٣٥ وما بعدها.
- (٤٦) جورج هنري رالي: الرواية والمدينة، في كتاب: نظرية الرواية، علاقة التعبير بالواقع، ترجمة الدكتور محسن الموسوي، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٦٢.
- (٤٧) ج.ج. لوريمر، دليل الخليج، القسم الجغرافي، الجزء الرابع، مطبعة علي بن علي، الدوحة (د.ت)، ص ١٣٠٣ - ١٣٠٤.
- (٤٨) لمزيد من التفاصيل عن مدينة الكويت الحديثة ينظر: د. أحمد حسن إبراهيم، مرجع سابق.

- (٤٩) د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨، ص ١١٣.
- (٥٠) الرواية، ص ٣٠.
- (٥١) الرواية، ص ٥٢ - ٥٣.
- (٥٢) الرواية، ص ٩٤.
- (٥٣) الرواية. ص ٤٩.
- (٥٤) ، (٥٤م) الرواية، ص ١١٠.
- (٥٥) الرواية، ص ٨٠.
- (٥٦) الرواية، ص ١٤٧.
- (٥٧) الرواية، ص ١٧.
- (٥٨) الرواية، ص ١٩٧.
- (٥٩) الرواية ص ١٨.
- (٦٠) الرواية، ص ٣٩.
- (٦١) الرواية ص ٤٤.





في الخطاب الشعري

بمّلم: د. محمّد فتوح أحمد

(١)

يعتبر الإيقاع من أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري، وقد حدد الباحث الفرنسي بيير جيرو طبيعة هذا العنصر حين كتب قائلاً: «إن العروض والنظم يمثلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائي ذبوعاً، لأن موضوعهما يتجلى في معرفة الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات»^(١).

ويتسع مفهوم الإيقاع ليشمل كلا الأمرين: التناوب الصحيح المنضبط لعناصر متشابهة، أو التكرار الدقيق لنفس العناصر، فالأول كتناوب تفعيلتي البسيط (مستعلن - فاعلن) على مدار القصيدة، والثاني كتردد تفعيلة الكامل (متفاعلن)

بتماهما دون تفاوت على رقعة العمل الشعري كله . وهذان المحوران في عملية الإيقاع الشعري لا يكادان يختلفان كثيراً عن نظيريهما في الإيقاع الطبيعي لحركات الإنسان ونشاطه العملي، لأن هذا النشاط على تعدد مجالاته لا يخلو من إيقاع نوعي، قد لا ندركه في كل حين، ولكننا لا نستطيع نكرانه، ولولا هذا الإيقاع لافتقد نشاط الإنسان كل متعة، ولغدا عمله ضرباً من العذاب . ويبدو أن هذا التشابه بين الإيقاع الشعري وإيقاع الطبيعة هو الذي يمنح الباحثين في حقل البنية الشعرية أهم مسؤولياتهم للمناداة بضرورة الإيقاع، لأنهم في هذا يتكثون على نوع من المحاكاة الإيقاعية بين الشعر والحياة لا يتخلف ولا ينحرف . لنقرأ ما يكتبه ج . شنجلي في هذا المعنى : «لنتناول أي عمل من أعمالنا مما يستغرق حيزاً زمنياً، وليكن - مثلاً - التجديف في الماء، مفترضين أن هذا التجديف يتم بطريقة متوازنة، متقنة . سنجد أن هذا العمل يتوزع إلى أجزاء، في كل جزء من هذه الأجزاء تتوفر نفس المكونات : رفعه للمجداف لا تقتضي كثيراً من الجهد، وضربه في الماء تحتاج إلى جهد أكبر، ومثل هذا العمل المنتظم، الموزع على حلقات متوازنة الطول، متراوحة في الضعف والشدّة، يسمى عملاً إيقاعياً، على حين يدعى ذلك الانتظام بالإيقاع»^(٢).

وإذا كان التدرج بمحاكاة الإيقاع الشعري لإيقاع الطبيعة يمنح أنصار هذه المحاكاة التفسير الذي ينشدونه لنشأة ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، فإن من الإنصاف أن نشير إلى أن ظاهرة الإيقاع - أو بالأحرى ظاهرة التردد - في الطبيعة تنتمي إلى نمط يختلف تماماً عن ذلك الذي تنتمي إليه ظاهرة الإيقاع الشعري، فالتردد في عمل الطبيعة يتمثل في أن أوضاعاً معينة، أو وقائع بذاتها، تتكرر خلال فراغات زمنية محددة، فلو ألقينا البصر إلى ظاهرة التردد في مواضع الأرض بالنسبة إلى الشمس ورمزنا إلى سلسلة التغيرات التي تعترى هذا التردد بالآتي :

ش (الشتاء) ← ر (الربيع) ← ص (الصيف) ← خ (الخريف)

فإن وضع كل من هذه المرموزات بالنسبة إلى أقرانه يعتبر تكراراً دقيقاً مطابقاً لحلقات سلسلة أخرى من نفس النوع تتم في سنة ضوئية سابقة أو لاحقة .

هذا على حين قد تعني إيقاعية القصيدة تكراراً دورياً لعناصر مختلفة في ذاتها،

ولكنها متشابهة في مواقعها من العمل ، وذلك بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ، وقد تعني تكرار التشابه بغية الكشف عن حد أدنى من التنوع من خلال الوحدة^(٣) ، ولعل في هذا التنوع من خلال الوحدة ما يفسر لنا - إلى حد ما - ظاهرة الترخّص من الزحافات والعلل التي شرعها العروض العربي ، حتى يتيح للعمل الشعري ضرباً من التلون والانحراف في غمط إيقاعي قد يؤدي التطابق التام بين وحداته إلى الإملال ، أو إلى ما هو شرّ من الإملال ، نعني بذلك القضاء على خاصية المفاجأة والإدهاش . ولعلّ «الزبايث درو» كانت تشير إلى نحو من هذا حين فسرت واقعة الانحراف في الإيقاع الشعري تفسيراً لا يخلو من رعاية الجانب النفسي ، محذرة مما عسى أن ينتجه التطابق التام من إملال : «إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار المؤثرات الصوتية في رتبة دائمة ، فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يشير الضجر والملل . إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة إلى الشاعر الحاذق هي الأساس ، أو هي القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها ، وهي عنصر في حركة أكبر ، وتلك الحركة هي الإيقاع»^(٤) .

ومع أهمية التفسير الطبيعي (المحاكاة) ، والتفسير السيكلوجي ، فإنها لا يكفيان بذاتها لاستغراق الوظيفة الفنية للإيقاع الشعري ، إذ يشول هذا الإيقاع في نهاية الأمر إلى تشكيل الملمح الجوهرى فيما به يكون الشعر شعراً ، فلكي يمكن للنص أن يكون ذا وظيفة شعرية ، يتحتم أن يكون توقّع الشعر مثلاً في واعية المتلقي ، كما يتحتم أن تتوفر في النص نفسه تلك «العلامات» semiotics المعينة التي تتيح إمكانية الاعتراف به شعراً ، والجد الأدنى من هذه العلامات هو الذي نتلقاه باعتباره «الخواص الأساسية المميّزة» للخطاب الشعري ، وأبرز هذه الخواص وأشدها وضوحاً خاصية الإيقاع الشعري ، فكأن المبدع لا يستخدم الإيقاع الا لسان حاله يقول مع كولردج : «إنني أستعمل الإيقاع لأنني على وشك أن أستخدم لغة مختلفة عن لغة النشر»^(٥) .

ويعني ذلك أن البنية الإيقاعية للقصيدة تؤدي وظيفتها حتى تنجح في إنصاء النص إلى حقل الشعر ، وهذا الذي نراه من التعويل على تلك البنية في تمييز الشعر

عما ليس بشعر، وقيامها بدور الإشارة إلى التجربة الجمالية الخاصة في البلاغ الشعري - هذا كله يمكن أن يتأكد في ضوء ما نلاحظه في تلك البيئات التي لم يكد يتأصل فيها بعد المفهوم الشعري نفسه - فعند ذلك يتحرك النظام الإيقاعي ليحتل مكان الصدارة بين الخواص المميزة للقصيدة، حتى لو تمّ هذا على حساب تعميم الدلالة اللغوية.

ولماذا نذهب بعيداً وأمامنا وتحت أبصارنا تجربة الأطفال مع الشعر، فكل من يتابع إنشاد الأطفال للشعر ويمعن التأمل في القوانين التي تتحكم في ذلك الإنشاد لابد أن يعترف بأهمية الإيقاع فيما ينشدون، بل ومحاولتهم تقطيع الجمل الشعرية طبقاً لخطوات ذلك الإيقاع، وأحياناً يحدث ذلك دون كبير مراعاة لما تعنيه تلك الجمل، أو للمواءمة بين السكتة الإيقاعية والسكتة الدلالية، وكأن تقرير الحقيقة القائلة: «هذا شعر» أهم في نظرهم من تحديد «عمّ يتحدث هذا الشعر»، بل إنهم - عينا الأطفال - ليستقبلون قراءة الناصجين للشعر بمعارضة شديدة، مؤكدين في إصرار أن قراءتهم الطفولية أكمل وأدق وأجمل، وما ذلك إلا لأن قراءة الكبار تقفز فوق تضاريس الإيقاع لحساب الدلالة الشعرية، على حين أن قراءة الصغار تحاذي تضاريس ذلك الإيقاع وتعايريه، ولو على حساب تلك الدلالة^(٦).

(٢)

على أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن meter، وما يدعى فنياً بالإيقاع rhythm، ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هولام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational، كدرجته علواً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبرة قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلّة وكثرةً، وتلك خصائص نلاحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافةً إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره^(٧).

فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص أو بعضها على نحو معين، بحيث تتردد في الخطاب الشعري على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة كان من نتيجة ذلك ما يسمى بالإيقاع، فالإيقاع عبارة عن «تردد ظاهرة صوتية - بما في ذلك الصمت - على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة»^(٨)، ويقصد بالتساوي في المسافات الزمنية تماثل المدى الزمني الذي تستغرقه الظواهر الصوتية المترددة، أما التقابل أو التجاوب فيعني تراوح هذه الظواهر بين الطول والقصر تراوفاً منتظماً على رقعة العمل الشعري، وفي هذا سر ما نلاحظه - على سبيل التنظير - في شعرنا العربي من اختلاف الأبحر الصافية عن الأبحر المختلطة، لأن الأبحر الصافية تنهض على التساوي الزمني للظواهر المترددة، أما الأبحر المختلطة فتعتمد على المراوحة بين مساحتين مختلفان طولاً وقصراً، وإن كان انتظام ترددهما كفيلاً بتعويض ما يلحظ بين المساحات الزمنية من مراوحة.

أما الوزن فهو الصورة الخاصة للإيقاع، وهو يتكوّن من مجموع مرّات التردد الإيقاعي عبر البيت الواحد، وكلتا الظاهرتين، الإيقاع والوزن، تتكئان على مبدأ التكرار من جانب المبدع، والتوقع من جانب المتلقي، وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعورياً، لأن تتابع المقاطع على نحو خاص، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتاً أم صوراً للحركات الكلامية، يهيئ ذهن المتلقي لتقبل تتابع جديد من نفس النمط دون غيره، وهذا بدوره سرّ آخر من أسرار الإيقاع الشعري بعامة، والوزن بصفة خاصة، لأنه يعتبر استجابة لنزوع نفسي تلقائي من قبل المتلقي، كما يحقّق - طبقاً لمقولة س. ت. كولردج - «زيادة الحيوية والحساسية في الشاعر العامة، وفي الانتباه، عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى...»^(٩).

«إثارة الدهشة»، و«إشباع الرغبة» - اذن - هما محور العملية الإيقاعية، وإلى حد كبير هما محورا صورتها الخاصة ممثلة في البنية الوزنية، فتتابع المقاطع ممثلة في الأصوات الساكنة والحركات الكلامية يهيئ وعي المتلقي لاستقبال تتابع جديد من نفس النمط دون غيره، ولكن هذا التوالي لا يتم بطريقة آلية رتيبة، فبين الحين

والآخر يتعرض هذا التوالي لضرب من الصدمع أو قدر من الانحراف، ومن المتواليات تتكوّن مواطن شبه تشيع حسّ التوقع لدى المتلقي، على حين تتشكل من الانحرافات مواطن اختلاف تثير دهشته، أما وجه حاجتنا إلى الانحراف عن النمط الشعري السائد بين الحين والآخر فهو من نوع حاجتنا إلى التزام ذلك النمط، إذ لا يتسنى ادراك اتّساق النسق الا بالانحراف عنه، ولا يتأتّى القطع بالنظام الا بصدمع ذلك النظام، ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة لو لم يوجد التوقع، وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت لا يقل عن عدد من الاشباع المباشرة، وهذا هو السبب في أن الإيقاع المسرف في البساطة، المغالي في الالتزام، سرعان ما يصبح إملاً لا تمجّه النفس ويخلو من الانفعال والتأثير^(١).

وبعني هذا أن الإيقاع يحتوي على سلسلة من التوترات بين الإشباع وكسر الإشباع، بين التابع والانحراف، بين النظام وصدمع النظام، وهو الأمر الذي يلقي ضوءاً كاشفاً على مسألتين شديدي الأهمية في موسيقى الشعر العربي: مسألة الزخافات والعلل العروضية من جانب، ومسألة الضرورة الشعرية من جانب آخر.

فأما الترخص العروضي (زخافاً أو علة) فهو - فيما نحسب - مجرد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً وأقوى ظهوراً، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي، كتسكين الثاني المتحرك في حشو الكامل، أو حذف الثاني الساكن في حشو الرجز، وما إلى ذلك مما هو بسبيل من الرخص العروضية التي لا تخرج في معظم الأحوال عن حيز الاستجابة الكلية للمتلقي.

وأما الضرورة الشعرية - عند النظر الممعن - فهي تغليب للنظام الإيقاعي على النظام اللغوي (دلالة أو قاعدة) خشية الانحراف بالإيقاع إلى ما يخرج به عن إطار الاستجابة العامة للمتلقي، وحيث قد نتسامح - لغوياً - مع «النابعة» حين يكسر قافية من حقها الرفع قاعدياً، ومع الفرزدق حين يرفع ما شأنه النصب^(١)، على حين كان يتعذر هذا التسامح فيما لو استجاب أحدهما أو كلاهما لمقتضيات النسق اللغوي على حساب النسق الإيقاعي، والفيصل - بعد - بين تغيّر إيقاعي مفاجيء

ولكنه مقبول، وتغير آخر يقضي كلية على الإيقاع، ومن ثم فهو مرفوض، يكمن على وجه الدقة فيما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في حيز الاستجابة الكلية للمتلقي، أو ما إذا كان ذهن هذا المتلقي مضطراً إلى أن يبدأ بداية جديدة بمجرد اقتحام هذا العنصر الطارئ^(١٢)، أي أن الوضع يعتمد - في التحليل الأخير - على ما إذا كانت هناك علاقة تربط بين الأجزاء التي تؤلف الكل، أو أن هذه العلاقات قد انهارت نتيجة العنصر أو العناصر الطارئة، في الحالة الأولى نحن بإزاء صدع في النظام حدث بغية مزيد من الإحساس بالنظام، أما في الحالة الثانية فنحن أمام خطأ إجرائي نتيجة عدم امتلاك الشاعر لخاصية الأداء امتلاكاً تاماً.

وتسوقنا قضية امتلاك الشاعر لأدواته، وبخاصة ما تعلق من هذه الأدوات بظاهرة الإيقاع، إلى مسألة الإطار المعرفي الذي تقع في حيزه تلك الظاهرة، فمن المعلوم الآن أن ثقافة الشاعر المبدع تتراوح بين عدة أطر تتأزر جميعاً على تحقيق مبدأي السلامة والجمال في النص الشعري، ومن هذه الأطر ما يدعى بالإطار الوقائي الذي يعين الشاعر على توقي مواطن الزلل في مستويات صياغة القصيدة، وبعض هذه المستويات يتعلق - دون ريب - بالبنية الإيقاعية ووجوب الابتعاد بها عن مظنة الخطأ أو الانكسار، وصحيح أن المعرفة المجردة بالقواعد العروضية لا تكفي بذاتها لخلق الشاعر، فكم رأينا من الحذاق بهذه القواعد من يجيد رصف التفعيلات في نظم جافّ يخلو من ماء الشعر ويفتقد روحه، كما رأينا من ذوي المواهب من حُدثت قلوبهم فهم يبدعون على غير مقياس سابق تعلموه، وينسجون على غير منوال من القواعد حفظوه، غير أن طبع الموهبة قد ينبو مرة، والذوق الفطري قد يضطرب به الطريق هنا أو هناك، ومن ثم لا نرى - مثلما لم يكن القدماء يرون - ضيراً في أن يحتاط الشاعر بامتلاك خاصية هذا الإطار الوقائي ممثلاً في قواعد الإيقاع والوزن والتقفية، حتى يفرق به «بين ما يجوز وما لا يجوز»^(١٣)، وحتى إذا اضطرب به الذوق أقامه بما أشار إليه «ابن طباطبا» من «معرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»^(١٤)، وإن كانت المبالغة في قيمة هذا الحد العروضي من حدود الإطار الوقائي كفيلاً بأن تنتج من السلبيات بقدر ما تنتج المبالغة في إهماله،

حتى ليرى بعض المحدثين، في مقابل ما كان يرى القدامى، أن «العروض لم يسيء إلى شعرنا فقط، بل لقد أساء إلى أدبنا بنوع عام، فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً. وإذا إنَّ للشاعر منذ بدء التاريخ مقاماً رفيعاً بين قومه أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد، وبذلك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر، وأصبحنا نتراسل نظماً، ونتصافح نظماً، ونعمد أولادنا نظماً، ونزوجهم نظماً، ونستقبل أصدقاءنا نظماً، ونودعهم نظماً، ونهنتهم نظماً، إلى أن لم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا»^(١٥).

والقول الفصل بين مقداري الضرورة والضرر في التأهيل العروضي للشاعر هو القصد بين الحدين، بحيث لا يميل المبدع إلى أحدهما كل الميل فيذر الآخر معلقاً.

(٣)

وإذا سلمنا - هكذا - بالضرورة النفسية والطبيعية لظاهرة الإيقاع، وصورته الخاصة ممثلة في الوزن، ثم سلمنا - تبعاً لذلك - بالوظيفة النفسية التي ينهض بها كل منها، فإن لنا بعد ذلك أن نشير إلى اختلاف اللغات بطبيعتها في نوع الوحدة التي تتخذها أساساً للإيقاع الشعري، طبقاً لاختلاف شخصية كل لغة وظروف تطورها، فقد تكون هذه الوحدة نبرية كما هو الحال في الشعر الإنجليزي، وقد تكون وحدة مقطعية كمية مع ارتكاز على آخر كل تفعيل، كالحال في الشعر الفرنسي^(١٦)، وقد تتجلى هذه الوحدة، كما تجلت في العروض العربي، من خلال توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي نواة نغمية هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت الشعري، ومن تردها يتولد الإيقاع، ثم من مجموع مرآت هذا التردد في البيت الواحد يتكون ما يدعى اصطلاحاً بالوزن الشعري.

ومن المعلوم أن اللغة العربية تحتوي على مقاطع تختلف في كمها ومدaha طولاً وقصراً، وبدهي أن ينعكس ذلك على طبيعة البيت الشعري، بحيث يمكن القول إن

كل تفعيل يتكون من مقاطع متسقة أو مختلفة الكمّ بنسب محددة، الأمر الذي حدا ببعض المستشرقين إلى النظر في طبيعة العروض العربي باعتباره عروضاً يقف عند حدّ الكمّ، وهي نظرة فيها من الضيق بقدر ما فيها من التجاوز، لأن حدّ الكمّ في التمييز بين المقاطع طويلة وقصيرة لا يغني عن حد الإيقاع rhythm ممثلاً في تردد الظواهر الصوتية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فإذا ضربت بيدك على منضدة ثلاث ضربات متواليات متساوية في الشدة، ثم أتبتها برابعة أشد قوة، وكررت عملك هذا تولّد الإيقاع من رجوع الضربة القوية بعد الضربات الثلاث، بل إنك لو لُذت بالصمت بعد الضربات الثلاث كان في مجرد تعاقب الضرب والصمت ما يكفل ولادة الإيقاع المنشود.

ثم إن الإيقاع لا يحدده فقط كمّ المقاطع المنظومة بينها طولاً وقصراً، بل ينضم إلى ذلك ما يدعى بالارتكاز stress الذي يقع عادة - في الشعر العربي - على المقاطع الطويلة، والذي نجده - إن أردت التمثيل - على المقطع الثاني الطويل في كل من التفعيلين: «فَعُولُنْ مفاعيلن»، اللذين يشكّلان الوحدة الإيقاعية المتجاوبة لوزن الطويل، ضرورة أن مثل هذا الارتكاز لا يقع أصلاً إلا على مقاطع طويلة، وإن تميز التفعيل الكبير في هذه الوحدة (مفاعيلن) بأنه يحتوي على ارتكاز هامشي آخر يقع على المقطع الأخير منه (لُن). دعنا ننظر في هذه الأبيات المتفرقة التي اجتزأناها من بعض أشهر وثائق الشعر الجاهلي:

١ - امرؤ القيس:

قَفَانِـبْكَ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزَلٍ
بَسَقَطِـلْ لَوِي بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ

٢ - طرفة:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِرَقَةٍ نَهْمَدُ
تَلُوحُ كِبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

٣- زهير:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم

بحومانة الدراج فالتلثم

سنرى أن الإيقاع في هذه الأبيات المتفرقة لم ينشأ من كم المقاطع أو مداها طولاً وقصراً فحسب، بل انضاف إلى ذلك ضرب من الارتكاز الأساسي على المقطع الثاني الطويل في كل من التفعيلين المترددين، وهو المقطع الذي أشرنا إليه بوضع خط أسفله، هذا بالإضافة الى ارتكاز هامشي على المقطع الطويل الأخير في التفعيلة الكبرى «مفاعيلن» ولعلك لاحظت أن أياً من المقاطع الثواني الطوال التي وقع عليها الارتكاز لم يتعرض لأي ترخص عروضي أو انحراف، اذ لو حدث ذلك لما كان هناك ارتكاز، وحدث كسر ملحوظ في البيت، الأمر الذي يشير إلى أن الوند المجموع في صدر تفعيلتي بحر الطويل يشكل نواة الوحدة الإيقاعية في هذا الوزن والتي لا استقامة له بدونها.

في الشعر العربي - اذن - مزيج مركب من حدي الكم والارتكاز، ولكن القضية ليست في واقع هذا الشعر، بقدر ما هي فيما وراء هذا الواقع من نموذج نظري، نعني أن المشكلة في مدى رحابة النظرة العروضية وعمق نفاذها إلى الفروق الصوتية الدقيقة بين مقطع وآخر، وبين كل صوت وأخيه، وبين كل حركة وسابقتها، فنحن حين ننظر إلى الصوت باعتباره أصغر وحدة لغوية نستطيع أن نميز في خصائصه بين مجموعتين، أولاهما: مجموعة خصائص نوعية تتعلق بطبيعة الصوت ذاته، وهذه المجموعة أساس تلك التأثيرات التي تسمى عادة بالتأثيرات الموسيقية musicality، والمجموعة الأخرى خصائص تسمى relational تتعلق بالسياق الكلامي، كطول الصوت ونبره ونسبة تردده، وهي الخصائص التي تعتبر أساساً للإيقاع والوزن، فإذا تدرجنا من مستوى الصوت إلى مستوى المقطع، استطعنا أن نميز فيه بدوره بين جانبيين يمكن من خلالهما النظر إلى بناء المقطع، فالمقطع قد ينظر إليه من جهة كونه تعبيراً عن نسق منظم من جزئيات التحليل اللغوي، وقد ينظر إليه من جهة كونه تعبيراً عن خفقة صدرية أو مجزوءة كلامية وكفى، ففي الحالة الأولى

يكون مجال النظر مكوّنات المقطع وطبيعتها، ككونه - مثلاً - مكوناً من صامت وصائت أو من أكثر من ذلك، وكطول الحركة الصائتة ومدaha، ثم ما يترتب على ذلك من التماس رموز كتابية تعين على تمييز كل مقطع عن أخيه، أما في الحالة الثانية فلا يتم تناول المقطع من حيث الكمّ أو الشكل أو التركيب، بل كما يتناوله الموسيقيون، أي من حيث هو وحدة يمكن الرمز اليها بأي من الرموز شئت.

وإذا صح أن نناظر بين الخصائص النوعية للصوت والتناول الموسيقي للمقطع، فقد ينبغي أن نكمل المعادلة بالمناظرة بين الخصائص السياقية للأصوات والتناول النسقي للمقطع، فالطرف الأول من المعادلة أحادي مكتفٍ بذاته، على حين أن الطرف الثاني سياقي لا تتسنى الإحاطة بكل أبعاده الا بوضعه حيث ينبغي أن يوضع في مكانه من النسق الشعري. ويمكن تقريب الأمر هكذا:

المقطع

الصوت

مستوى أحادي: الخصائص النوعية للصوت → التناول الموسيقي للمقطع
مستوى نسقي: الخصائص السياقية للأصوات → التناول النسقي للمقطع.

ويبدو أن العروضيين العرب قد أقاموا مقاييسهم على شيء قريب مما يمثله الطرف الأول من تلك المعادلة، أي بالنظر إلى المقاطع باعتبارها خفقات صوتية أو شيئاً له هذه الطبيعة، وصحيح أنهم لم يتحدثوا صراحة عن فكرة المقطع، ولكنهم أوحوا بهذه الفكرة حين صفوا النظام الإيقاعي العروضي باستخدام مصطلحي «الحركة» و«السكون»، ورمزوا إلى الحركة بشرطة (-) إلى السكون بدائرة (o)، فاهمين من الحركة الحرف المشكّل بحركة، ومن السكون الحرف الموضوع عليه سكون، يميزين بذلك بين الحروف لا بين الأصوات، وربما كان السبب في ذلك - على ما يبدو - ما درجت عليه كتابة العربية من عدم تسجيل الحروف الصائتة القصيرة التي نسميها الحركات (فتحة، ضمة، كسرة) في صلب النص المخطوط، بمعنى أننا حين نكتب نقنع برسم الحروف الصامتة والصائتة الطويلة، أما الصائتة

القصيرة فلم تكن لترسم، وإذا رُسِمت ففي مجالات خاصة، وقد ترتب على ذلك، كما ترتب على الخلط في فهم المقطع اللغوي، عدد من الظواهر السلبية في تحديد أنماط الإيقاع وبلورة المقاييس العروضية بصفة عامة، ونشير من بين هذه الظواهر إلى:

أولاً: أن الخليل لم يفتن، كما يفتن لاحقوه، إلى أن الحروف الصائتة القصيرة تكوّن مع الحرف الصامت consonant الذي توضع فوقه كحركة مقطوعاً تاماً مستقلاً، ومن ثم كانت قناعة هؤلاء عند تقطيع الشعر بالحروف التي يتميز بعضها عن بعض عروضياً بالحركة والسكون^(١٧).

ثانياً: تفریباً عن هذا اعتبروا الصحيح الذي في بداية المقطع تابعاً للحركة، وهذا عكس ما يدين به علم اللغة الحديث من أن كلا من الصحيح والعلة، أو الصامت والصائت ليس تابعاً للآخر، وانما هما وحدتان مستقلتان متتابعتان^(١٨).

ثالثاً: لم يتوفر في مدى هذه النظرة الاهتمام الكافي ببنية المقطع وطبيعته ونوعية العناصر المكوّنة له، فالإمكانية الموسيقية التي يرمز لها (-ه)، أي شرطة + دائرة، قد تدل من منطلق اللغويات الحديثة على العين المفتوحة في اسم الفعل الذي تبدأ به هذه الشرطة من البيت:

عَدَسْ، ما لِعَبَاد عليك إمارة . .

ولكنها قد تدل من منطلق عروضي على «دَسْ» من نفس الكلمة، مع أنه لا تساوي في الحقيقة بين الحالتين، بل قد تدل في نفس الوقت على «ما» الواقعة بعد اسم الفعل، مع الفارق الملحوظ بين مدى الحركة الطويلة في «ما»، ومدى الحركات القصار فيما عداها، الأمر الذي يوحى في التحليل الأخير بأنه قد تساوت في هذه الزاوية من النظر وحدات إيقاعية غير متساوية في الحقيقة.

ومعنى ذلك أن الإيقاع في العروض العربي إن روعيت فيه الخصائص العامة للأصوات ما بين متحرك وساكن، فإن ما بين هذه الأصوات من فروق طبيعية تتعلق بنوع الصوت ذاته، وفروق نسبية تتعلق بالطريقة التي ينطق بها، والظلال النغمية التي يكتسبها من السياق اللغوي، هذه الفروق لم تُراعَ بما فيه الكفاية، أو هي لم تُراعَ

أصلاً رغم أهميتها، فما يعني العروضي في المقام الأول هو أن تتساوى التفاعيل أو تتجاوب في حظها من الحركات والسكنات، وأن تتساوى الأبيات في نصيبها من التفاعيل، أما نوع الصوت وبيئته وما عسى أن يترتب عليها من اختلافات جوهريّة بين صوتين كلاهما متحرك أو كلاهما ساكن، فعبء لم يتحمله العروض، أو قلّ لم يشأ أن يتحمله.

وقد أشرنا من الفروق النسبية بين وحدات الإيقاع إلى طريقة النطق، وهي محور ما يسمى في الشعرية الحديثة بالإنشاد أو «علم لحن الشعر»، وهذا الإنشاد حرّي بأن يقيم كثيراً من الانحرافات التي تحدث في البنية الإيقاعية، ويبرز بعض السمات الزمنية في هذه البنية، كالمدى الذي يبلغه الصوت طولاً وقصراً، والوقت الذي يستغرقه كل من المقطع والكلمة والجملة عند الإلقاء، والسكنات والفواصل ومساحتها ومواضعها، كما أنه يثري الجانب الصوتي في القصيدة ويضاعف الإحساس به، فهو يقتضي تلوين الأسلوب تلويحاً يختلف في البدء عنه عند الانتهاء، وفي الاستفهام عنه عند التعجب، أو عند الجمل الاخبارية، كما يتفاوت في تلك الأخيرة من البلاغ المجرد إلى التوكيد، ومن الإثبات إلى النفي، وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط، حتى إذا انتهت المعنى هبط الصوت وأوحى بانتهائه، وإلاّ صعد ثانية وأشعر المتلقي بأن ثمة للمعنى بقية، وبهذه الكيفية يفضي الإنشاد إلى دلالة اضافية تغذي الدلالة الكبرى للعمل وتنميتها.

والإنشاد - أو علم لحن الشعر^(١٩) - بهذا الاعتبار واحد من أهم البدائل التي يُلجأ إليها لإقامة الإيقاع أو تعويض الانحراف فيه، ولا يقل عنه أهمية في هذا الجانب أسلوب الترخص العروضي بالزحاف أو العلة، وهما ضرب من الصدع يخترق نظام البنية الإيقاعية بهدف كسر الرتبة أولاً، ثم لمزيد من الإحساس بالإيقاع ثانياً، ومن ثم، فهما ضروريان للنظام ضرورة النظام ذاته، ولهما في العروض الأوربي نظير يسمونه بالاحلال substitution، حيث يضعون مقطعاً اسبوندياً موضع مقطع داكتيلي أو مقطع إيامي، وإن كان هذا الإحلال لا يغير في الشعر الأوربي - كما لا يغير الترخص في الشعر العربي - طبيعة أو اسم التفعيل الأصلي^(٢٠).

ولكي ندرك خطورة الدور الذي ينهض به الترخص في البنية الإيقاعية، والتنوع الذي يمنحه لهذه البنية، وتعدد البدائل التي يوفرها، علينا أن نعلم أن تفعيلاً شائعاً كتفعيل الرجز «مستفعِلن» يطرح صورتين من هذا الترخص كثيرتي الدوران في الشعر، هما صورة «مُسْتَفْعِلن» وصورة «مُتَفْعِلن»، ولكنه يطرح - بالإضافة إلى ذلك - ثنائي صور أقل دوراناً، وإن كانت واردة هي الأخرى في استعمالات القصيدة العربية وفي المراجع العروضية جميعاً، ومن هذه الصور:

«مَفْعُولن»	- بالقطع
«فَعُولن»	- بالخبين والقطع .
«مُسْتَفْعِلان»	- بالتذليل .
«مَفَاعِلان»	- بالخبين والتذليل .
«مُفْتَعِلان»	- بالطي والتذليل .
«مَفَاعِل . مُتَفْعِل»	- بالشكل .
«مُسْتَفْعِل»	- بالكف .
«فَعِلَتَان»	- بالخبيل والتذليل .

هذا بالإضافة إلى ثلاث امكانات ذهنية لهذا التفعيل لم ترد في المراجع العروضية، ولكنها تدور في اطار الفروض النظرية، ومنها: «مُسْتَفْعِلاتن» (بالترفيل)، «مَفَاعِلاتن» (بالخبين والترفيل)، «مُفْتَعِلاتن» (بالطي والترفيل^(٢١))، ومعنى ذلك وجود أربع عشرة امكانية إيقاعية لتفعيل الرجز، منها إحدى عشرة تحظى بتسام المشروعية، كما تحظى بالانتشار على تفاوت في نسبته . فتخيل أية احتمالات للسحاء الإيقاعي يطرحها هذا التفعيل وحده، وتخيل معها الدور الذي ينهض به الترخص العروضي في إثراء موسيقى القصيدة العربية وإمدادها بروافد نغمية خرافية التأثير.

وقد يبدو بعض التناقض في قولنا أن الترخص العروضي وإن كان انحرافاً عن النظام فإنه يعين على زيادة الحساسية بالنظام، وتسليمنا بأن هذا الترخص قد يفضي إلى اختزال بعض التفعيلات بحذف عنصر أو أكثر منها، والواقع أن هذا الضرب من

التناقض لا يتجاوز الشكل فحسب، لأن التجارب المعملية والآلات الصوتية الدقيقة قد أثبتت أن التفاعيل المزخفة يساوي كمها في النطق - وإن لم يكن في الكتابة - كم التفاعيل الصحيحة^(٢٢)، حيث ينهض الإنشاد الشعري بمهمة تعويض أي نقص يحدث، واختلاس أية زيادة تطراً، وهذا التعويض يحدث بطرق مختلفة، منها: تطويل حرف صائت، أو مدّ النطق في حرف صامت، والصمت بعد لفظ، أو عند حرف من حروف الانفجار كالباء، وهكذا نرى أن الزخافات والعلل، مع الاعتراف بأنها انحراف عن النظام، لا تفضي إلى خلل في كمّ التفاعيل، ومن ثم لا تؤدي إلى انكسار الوزن، لأن عملية الإنشاد تقوم تلقائياً بجبر ما عسى أن يكون من صدع، ولعلنا لم ننس بعد أمر ذلك المؤدي الذي كان يترنم بقصيدة للشاعر الراحل كامل الشناوي، حتى اذا وصل إلى قوله:

ماذا أقول لأدمع سَفَحَتِهَا أشواقي اليك

فإذا به - ربما دون وعي - يختلس الفتحة الطويلة في آخر قوله «سَفَحَتِهَا» لإحساسه الفطري بأن هذا الاختلاس يقيم أوداً استشعره بمحض ذوقه في تلك الجملة الأخيرة من البيت، وصحيح أن قراءة الشعر ليست - دون ريب - صورة رتيبة مخففة من الغناء، فلا يوجد في الشعر درجات في الصوت محددة تجب قراءة المقاطع طبقاً لها، ولكنه ما من شك - أيضاً - في أن الشعر يوجد في علو وانخفاض في طبقة الصوت، وهذا التلاعب بالطبقة جزء من أسلوب الأداء الذي يستخدمه الشاعر، وهو جزء لا يقل قيمة عن الأجزاء التي تميز الشعر^(٢٣).

(٤)

وإذا كان الإنشاد، من جانب، والترخص العروضي، من جانب آخر، وسيلتين من وسائل المواءمة بين البنية الإيقاعية والبنية التركيبية، بمعنى أن الشاعر يكمل بالإنشاد وبالترخيف والاعلال، ما عسى أن يحسه من قصور أو تقصير في المقاييس العروضية، فإن هذا وذاك لم يكن كافياً في بعض الأحيان لإشباع طموح الشاعر إلى التمرد على المؤلف، أو تحطّي القواعد والقيود أو معالجة ما قد يستشعره من تصدعات في جدران عالمه الشعري.

وقد كان النموذج المتبع في تشكيل القصيدة العربية - وما يزال متبعاً عند كثيرين - أن يلتزم الشاعر بالإيقاع والوزن كليهما، بحيث تتساوى الأبيات في نوع التفعيلة المتخذة وحدة للإيقاع، وفي عدد التفعيلات الموجودة في كل بيت، وفي القوافي التي تنتهي بها جملة أبيات القصيدة، وكان هذا الالتزام - في الحقيقة - استجابة للظروف الثقافية والاجتماعية التي واكبت نشأة الشعر العربي، ومن أهم هذه الظروف أن هذا الشعر كان في مراحله الأولى شعراً سمعياً يعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين، بسبب فشو الأمية وقلة استخدام الكتابة والقراءة أداتين للتوصيل، وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص الشعري اكتسبت آذانهم مراناً ودربة على التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة، بحيث تستريح إلى كلام حسن وقعه، وتتجافى عن آخر لبنوه، ويضيف الأستاذ العقاد إلى هذه الحقيقة التي نلمسها في كثير من ابداع الأمم القديمة، حقيقة أخرى لاحظها «جلبرت موري» تتمثل في أن الأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد، ومنها الأمة العربية، تختلف عن تلك التي تنشد الشعر جماعة، ففي الحالة الأولى تعظم حاجة السامعين إلى الموسيقى الشعرية الجهرية، والقوافي التي تشعرهم بمواضع الوقوف، على حين يقوم التغني في الإنشاد الجماعي بوظيفة إيقاعية تقل معها الحاجة إلى الموسيقى المستمدة من طبيعة الشعر ذاته، «فالجماعة إذا أنشدت في المعبود أو في المسرح أو في حلقة الرقص لم يكن لها غنى عن الغناء والإيقاع، لأنها حفظت مواضع الامتداد ومواضع الوقوف بالنغمات، ولم تحفظها بقافية واضحة، ولا بتوقيت غير توقيت النغم للاتفاق على السرعة أو الاطالة في امتداد الالقاء»^(٢٤).

ويتجلى الاختلاف بين أثر كل من الإنشاد الفردي والإنشاد الجماعي في موسيقى الشعر عندما نلاحظ أن كثيراً من الأشعار العالمية درجت في طفولتها الأولى على الإفادة من بعض الفنون التعبيرية التي كانت تقترب منها أو توأكبها، كالغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل من الشعائر والطقوس، أما الشعر العربي فلم يعرف ترغماً جماعياً على غرار ما كان موجوداً عند العبرانيين في صلواتهم الدينية، أو على نحو ما كان معروفاً عند اليونان في أناشيدهم المسرحية، بل كان إنشاده منذ البداية فردياً استلهم العربي فيه حركة الإبل في عرض الصحراء وترنح مقدماتها

وأعجازها إلى الأمام، والخلف، ووقع أخفافها ما بين إبطاء واسراع، وهدوء وهزلة، ومن ثم، كان الحداء - وهو الصورة الأولى لايقاع الشعر العربي - مجارياً لهذه الحركة الطبيعية في اطرادها، مساوياً لها في غمطية لا تعترف بالخطأ والاختلاف، وبما أن هذا الحداء ضرب من الغناء المنفرد، فقد كان لابد له من قافية، لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات، خلافاً للغناء الجماعي الذي يشترك فيه كثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال.

وقد تحدد عروض الشعر العربي على هذا الأساس، فهو شعر يتكىء على الإنشاد الفردي، ووسيلته إلى وجدان المتلقي هي السماع، والتأثير السمعي يتطلب موسيقى خاصة، واضحة الإيقاع جهيرة النغمات، وليس أدعى لهذه الجهارة من تساوي الأبيات في ايقاعاتها وأطوالها وقوافيها، فمن هذا التساوي ينشأ إطار نغمي ينخرط المبدع - المنشد، والمتلقي - السامع داخله في ضرب من الانفعال الفني، وبحكم دوران النتيجة مع المقدمة فإنه بمجرد أن تغيرت الظروف الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي كانت تحكم هذا التساوي النغمي بدأت انتاجية هذه الظروف تتغير هي الأخرى. ولعل أبرز هذه الظروف ما يتعلق بثورة وسائل الاتصال وضعف اتكاء الشاعر - تبعاً لهذا - على الإلقاء وسيلة لإيصال شعره، وبالتالي اتكاء المتلقي على السماع وسيلة لتسلّم الرسالة الإبداعية، وآل الأمر في النهاية إلى أن يصبح الشعر - في كثرته - مادة للقراءة، وللقراءة الفردية غالباً، ثم للقراءة الصامتة في كثير من الأحوال، «واذا أصبحت الأشعار مادة للقراءة الصامتة فإن التركيب الوزني فيها يضعف، ويظل فيها نوع من الرنين الغامض، وعندئذ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورمز وأسطورة، أي إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع»^(٢٥).

في ظل هذه المتغيرات يمكن تفسير حركات التجديد في موسيقى شعرنا الحديث، والتي يمكن - بنوع من التقريب - ردها إلى ثلاثة أنهار رئيسية، في أولها تصب هذه الحركة التي قصدت إلى الاستقلال بالشعر أي فن آخر، ولو كان هذا الفن هو الموسيقى، واستعاضت عن الإيقاع بما تلده الموسيقى الصوتية في النثر من رنين غامض، وإلى ثانیها ترجع تلك الحركات التي عمدت إلى التجديد في الموسيقى

الشعرية بما لا يخرج عن النظام الشطري الذي درجت عليه القصيدة العربية، أما ثالثها فيتمثل في الشعر التفعيلي (أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر)، حيث تنهار الأشطر المتساوية وتحل وحدة التفعيلة محل وحدة البيت.

أما أولى هذه الأنهار فقد بدأ نبعه مع بدايات ما يدعى بالنثر الشعري، على أقلام جبران خليل جبران وأمين الريحاني وأبي شبكة وغيرهم، ولكنه ما لبث أن تطور بحيث أصبح دعائه يرون أنه الشعر ولا شعر سواه، بل وأصبحوا يصطلحون على دعوته بقصيدة النثر، مقتدين في هذا بقصائد بودلير النثرية، ويمؤلف آرثر رامبو الشهير «فصل في الجحيم un saison en enfer» مع أن أساس دعوتهم لا يخلو من تناقض، فضلاً عما في المصطلح ذاته من خلط. يقول أحدهم: «ما دمنا قد مهدنا أن الشعر لا يعرف بالوزن والقافية وحدهما، وأن الموسيقى الداخلية النفسية هي الأهم، فما المانع أن يتألف من شعر النثر قصيدة نثرية؟»^(٢٦). والمغالطة واضحة في الربط بين قصيدة النثر والقول بعدم كفاية الوزن والقافية في الشعر الجيد، إذ لا تمنع بين أن تكون القصيدة إيقاعية وأن تكون موحية بكل أبعاد التجربة الشعرية، هذا فضلاً عن أن قصيدتهم لا تخلو من الوزن والقافية وحدهما، ولكنها تفتقر - فوق ذلك - إلى وحدة الإيقاع ذاتها، وهي الشرط الضروري الذي يمنح الشعر شعريته، والذي لابدّ منه لخلق نوع من الموازنة بين المبدع والمتلقي، لأن استعمال الشاعر لنمط إيقاعي يلفت المتلقي إلى أنه بأزاء أسلوب كلامي يختلف عن أسلوب النثر، ويجعله يتوقع متابعة الشاعر لهذا النمط دون غيره، فمتى تكلم المرء شعراً فكانه بذلك يقول: إن ألمي أو فرحي من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنها باللغة العادية. ومن الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موقعة حين نعاني انفعالات قوية، لأن قانون الانتشار العصبي - كما يسميه جوبو^(٢٧) - يجعل التأثير الذي ينشأ في المخ الإنساني ينتقل قليلاً أو كثيراً إلى الأعضاء كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكناً.

وإذا كان هذا النهر من أنهار التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر قد أسرف على نفسه وعلى الحقيقة حين انفلت تماماً من وحدة الإيقاع باعتبارها الخاصية

الأولى في البنية الشعرية فقد واكبته نهر آخر لم يقصد رواه إلى الخروج على الإيقاع الشعري، بل ولا إلى التمرد على النظام الشطري، بل كان كدّهم التخفف من رتبة القافية الواحدة، والتصرف في توزيع التفعيلات على شطري البيت بحيث يمكن أن يكون الشطر الأول تاماً والثاني مجزئاً أو منهوكاً والعكس، وحرية الشاعر - أحياناً - في استخدام أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، واستساغته - في بعض الظروف - عدداً من الزحافات والعلل العروضية التي لم يكن القدامى يستسيغونها، وجميع تلك تجديدات أريد بها تحرير الموسيقى الشعرية وليس التحرر منها، كما أنها تستلهم فكرة التوشيح، إن لم يكن في تفصيلاتها، ففي أسسها العامة.

ضمن هذا الإطار الثاني - الإطار الشطري - تدرج المحاولات التي بدأها عبدالرحمن شكري وجميل صدقي الزهاوي ومحمد فريد أبوحديد وغيرهم، حين نزعوا في بعض أعمالهم إلى التخلص من وحدة القافية، مع الإبقاء على وحدة الوزن، فيما يدعى بالشعر المرسل، وضمته تدرج - أيضاً - محاولات بالمهجريين والديوانيين والأبولونيين في تطويع القلب الشعري وتلين أوزانه وتنويع قوافيه، فبغض النظر عمّن مارس من هؤلاء النثر الشعري لم تكن ثورتهم على العروض رفضاً مطلقاً له، بقدر ما كانت رفضاً لأن يتحول الشعر إلى مجرد نظم جاف لا عاطفة فيه، ولا شعور، مع الاعتراف - آخر الأمر - بأن «الوزن والتناسب في الطبيعة - كما يشهد ميخائيل نعيمة - أخوان لا ينفصلان» وأن الشاعر من «يصوّغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم»، لأن «الوزن - في اعتقاده - ضروري»^(٢٨).

أما النهر الثالث من أنهار التجديد فيقبع في منطقة متوسطة بين النهرين السابقين، وقد برز مع انصرام سنوات الربع الثاني من هذا القرن، على شكل محاولات فردية متعاصرة تقريباً، بحيث يصعب التمييز فيهما بين سابق ومسبق.

وقد قلنا إن نهر التفعيلة يحتل نقطة وسطاً بين الطرفين، ولم تكن نقصد بذلك إلى مسألة التوزيع الفراغي فحسب، بل كنا نشير - في الأساس - إلى خاصيتين جوهريتين تميز بهما هذا التيار، أولاهما فنية تتجلى في أن الإطار التفعيلي إن تجاوز عن ثبات الوزن، أي ثبات عدد التفعيلات في البيت، وتجاوز عن القافية، أي تكرار

الظاهرة الصوتية في خواتيم الأبيات، فإنه قد تشبث بوحدة الإيقاع ممثلة في التفعيلة التي تتكرر بطريقة منتظمة طوال القصيدة، ولأن الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار، فإن مجرد تردد التفعيلة مرتين يوفر الحد الأدنى من الإيقاع، أيًا كان عدد ما يزيد على ذلك من مرات هذا التردد. وغير خاف أن انفتاح مدى الحد الأقصى لمرات هذا التردد هو الذي أفضى إلى ظاهرة خطيرة ملحوظة في شعرنا الحديث، هي ظاهرة التدوير التي استغلها بعض الشعراء في تكرار التفعيلة الواحدة لأكثر من ثلاثين مرة - حسب نظرة إحصائية^(٢٩) - دون موطن يحسن الوقوف عنده عروضياً ونحوياً، على ما هو المفروض في القراءة الشعرية.

أما الخاصية الأخرى فتتعلق بالمنظور الجمالي أو الخلفية الفكرية التي انبعث منها دعاة هذا التيار، فهم في محاولاتهم يحرصون على إغناء جهدهم إلى تراث السابقين، وأن شعرهم يقوم في حقيقة الأمر على قاعدة من العروض الخليلي، لأنه لاحظ ما تعتمد إليه الأذن العربية من إيفاء البحور حيناً، واجتزائها وشطرها ونهكها أحياناً، فلم يزد عن أن جمع بين هذه الاحتمالات أو بعضها في قصيدة واحدة، وهم يضيفون إلى ذلك أن حركة التجديد في صورتها الصافية «ليست دعوة لنبذ الأبحر الشطرية نبذاً تاماً، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة»^(٣٠).

ترى هل يراد بهذا إقناع المتلقي بأن الصيغة الإيقاعية الجديدة قد تفي بما لا تستطيع أن تفي به الصيغة العمودية؟ وهل يعني هذا أن ثمة تجارب قد تعين عليها الصيغة الأولى ولا تسعف فيها الأخرى؟ لعل هذا ما كانت تعنيه الشاعرة نازك الملائكة حين لخصت الفلسفة الفنية للطريقة الجديدة في «أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»^(٣١).

ومن الحق أن نظام الشطرين في القصيدة العربية لم يخل من نمطية، ولكن من

الحق كذلك أن هذا النظام لم يمنع المبدع العربي على كَرّ العصور من التعبير عن نفسه، وكثيراً ما اقترن هذا التعبير بصدق وجداني وفني نفتقده في بعض التجارب العصرية، فالقول بأن قصارى الصيغة الجديدة أن تحرر الشاعر من هندسة الإطار العمودي الصارمة فيه إغفال للجانب المضيء من تراثنا الشعري، أو هو - على الأقل - تشكيك في مقدرة الشاعر الحديث على تطوير الإطار العمودي لمقتضيات التجربة الشعرية، وبخاصة أن هذا الإطار - أولاً - يقبل من الرخص العروضية ما ينفي عنه الصرامة المطلقة، وما يجعل الوزن الواحد أوزاناً متعددة في حقيقة الأمر، كما أنه - ثانياً - لا يمثل غير وجه واحد في الموسيقى الشعرية، لأن ثمة وجهاً آخر لا يقل عنه أهمية، هو الإيقاع الصوتي المتمثل فيما تعكسه اللغة من أسرار، وما يتجلى فيها من تناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنوع في النغم، وجميعها أمور لا تقل قيمتها عن قيمة الإيقاع العروضي في تغذية الموسيقى الشعرية.

آية هذا أن القضية في محصلتها النهائية ليست قضية الإطار بقدر ما هي قضية الشاعر، لأن الإطار في ذاته ليس حجة للشاعر وليس حجة عليه، وهيهات أن يكون الشاعر شاعراً لمجرد تملصه من كل قيد إيقاعي سوى وحدة التفعيلة، وهيهات أيضاً أن يكون شاعراً لمجرد التزامه بالصيغة الشطرية، والحرية - ومن ثم - التزام، لأنها تعني أن الشاعر قد أصبح ملتزماً إزاء تجربته الجمالية الخاصة بدل أن كان ملتزماً إزاء نموذج ثابت، وهذا الالتزام الجديد يلقي على كاهل الشاعر تبعات جديدة، ليس أقلها الوعي الكامل بجماليات اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية، والتراث الشعري وقيمه الفنية، حتى يستطيع أن يهيء للقصيدة كياناً موسيقياً وتعبيراً مستقلاً.

أترانا - بعد - بحاجة إلى استحضار أبرز ما سبقت الإشارة إليه بخصوص ظاهرة الإيقاع الشعري وما عسى أن يكون قد انبهم في ثنايا السطور؟ ربما كان في مقدمة ما نود أن نختم هذه الدراسة بتوكيده أمر التحليل المقطعي للشعر العربي المعاصر واختبار مؤشرات هذا التحليل من خلال عدد كاف من التجارب العملية والإحصائية، فإذا أضفنا إلى ذلك مزيداً من العناية بتقعيد «لحن الشعر» وما عسى أن

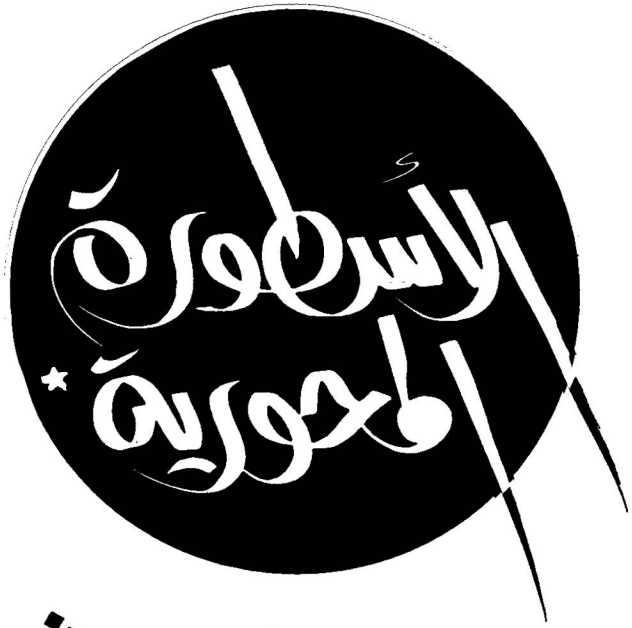
ينهض به الإنشاد من بسطٍ منقبضٍ أو قبضٍ منبسطٍ أو إشباع حركة واختلاس أخرى، ثم إذا واكبنا هذا كله بتقنين عصري لظاهرة الترخص العروضي ومجموعة الاحتمالات الموسيقية التي تطرحها، أمكن أن نظفر - في النهاية - بمشروع إيقاعي يناغم روح العصر ولا يصادم ما هو جوهري في هيكل تراثنا الشعري.

هوامش وتعليقات :

- ١ - Pierre Quiraud, Problemes et methods de la statistique linguistique, Paris, 1960, P. 7 - 8.
- ٢ - G. Shengly, Technique of Poetry, Moscow, 1960, p. 13
- ٣ - Ury Lotman, Analysis of Poetic Text, Leningrad, 1972, p. 46
- ٤ - اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة د. ابراهيم الشوش - بيروت سنة ١٩٦١ - ص ٥٠.
- ٥ - أنظر د. محمد مصطفى بدوي - كولردج - دار المعارف - مصر - ص ١٧٧ - ١٧٨.
- ٦ - لوتمان: تحليل النص الشعري - مرجع سابق - ص ٥٤.
- ٧ - A. Warren & R. Wellek, Theory of Literature, London, 1954, P. 160.
- ٨ - أنظر: د. محمد مندور: في الأدب والنقد - ط ١ - ص ١٨٠ - ١٨١.
- ٩ - أ. ١. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي - ترجمة وتقديم الدكتور محمد مصطفى بدوي - القاهرة سنة ١٩٦٣ - ص ١٨٨ - ١٨٩.
- ١٠ - أنظر: المرجع السابق. ص ١٩٢.
- ١١ - نقول ذلك لاعتقادنا أن النابغة حين قال:
زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود
قالها بالكسر، كما أن الفرزدق حين قال:
وعض زمان يا ابن مروان لم يدع من المال الا مسحنا أو مجلف
قالها بالضم، لأن سيطرة نظام التوالي في القوافي أقوى من سيطرة النظام اللغوي.
- ١٢ - ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي - ص ١٩٣.
- ١٣ - ابن سنان الخفاجي - سر الفصاحة - القاهرة سنة ١٩٦٩ - ص ٣٤٢.
- ١٤ - ابن طباطبا: عيار الشعر - القاهرة سنة ١٩٥٦ - ص ٣، وأنظر كذلك بحثا بعنوان الاطار الشعري وفلسفته في النقد العربي القديم، للدكتور يوسف بكار، من حصاد مهرجان القاهرة للابداع سنة ١٩٨٣.
- ١٥ - ميخائيل نعيمة: الغربال - طبعة دار المعارف - مصر سنة ١٩٤٦ - ص ٩٨ - ٩٩.
- ١٦ - أنظر: د. محمد مندور / في الميزان الجديد - ط ١ - ص ١٧٦ - ١٨١.
- ١٧ - المرجع الأسبق: ص ١٨١ - ١٨٢.

- ١٨ - أنظر: د. تمام حسان / مناهج البحث في اللغة - الأنجلو - القاهرة سنة ١٩٥٥، ص ١٣٨ - ١٣٩.
- ١٩ - يُدعى بهذا الاصطلاح، وتهتم به مراكز البحث في الجامعات الأجنبية باعتباره فرعاً من الشعرية الحديثة.
- ٢٠ - الأسبق ص ١٧٥.
- ٢١ - أنظر: سلمى الجبوسي: بحر الرجز في شعرنا المعاصر - مجلة الآداب - بيروت - إبريل سنة ١٩٥٩ - ص ١٤ - ١٥.
- ٢٢ - وذلك على نحو ما صنع الناقد الراحل الدكتور/ محمد مندور. أنظر: في الميزان الجديد ص ١٨٤ - ١٨٥.
- ٢٣ - ريتشاردز / مبادئ النقد الأدبي ص ١٩٦.
- ٢٤ - عباس محمود العقاد: التجديد في الشعر العربي - بحوث المهرجان الرابع للشعر العربي سنة ١٩٦٢، ونشرت بتقويم المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. ص ١٦٤.
- ٢٥ - د. احسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث - دار بيروت للطباعة والنشر سنة ١٩٥٥ - ص ٢٩.
- ٢٦ - هاني مندى: قصيدة النثر في لبنان - مجلة الشعر - أغسطس سنة ١٩٦٤ ص ٦٤.
- ٢٧ - ج. م. جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامي الدروبي - ص ١٣٨.
- ٢٨ - ميخائيل نعيمة - الغربال - ص ٧٣.
- ٢٩ - تجربة قمنا بها في النظر إلى جملة من قصائد شعرنا الحديث. أنظر: تطبيق هذا في كتابنا: واقع القصيدة العربية - دار المعارف سنة ١٩٨٤ - ص ٧٦.
- ٣٠ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ط ٢: بيروت - ص ٤٩.
- ٣١ - مقدمة شظايا ورماد - الطبعة الثانية - بيروت ١٩٥٩ ص ١١ - ١٢.





«موتيقه» الخصب والجذب

بهم: د. مختار علي أبوغالي

سنأخذ من الأسطورة المحورية مركزية «الخصب والجذب» كنموذج للنقد التطبيقي، وبإدء ذي بدء، نضع تصورنا للشكل المحوري في التعامل مع الأنماط الأولية، وقد اهتدينا إلى مسارين تتحرك بينهما الأسطورة في شعرنا المعاصر.

الشكل الأول: أن تكون الأسطورة محوراً فكرياً وشعرياً لدى شاعر واحد، تراوده من حين لآخر، بحيث تشكل ملمحاً من تجربته الشاملة، فنراها تظهر عنده في صور متعددة، تنقبض وتنبسط حسب المرحلة التي يمر بها الشاعر، على مدار حياته الفنية، وهي في انقباضها وانبساطها، تعمق أو تكثف، أو تلقي بعض الأضواء،

وسنمثل لهذا المسار بأسطورة «السندباد» عند الشاعر صلاح عبدالصبور، لأنه مكتشف هذا الرمز في الشعر العربي.

الشكل الثاني: أن تكون أسطورة واحدة من بين الأساطير قد تجمع عليها عدد من الشعراء، لأنها تلبي حاجة ماسة لدى مجتمع الشعراء الآني، وإذا كان المسار الأول للأسطورة المحورية يمثل أنموذجاً طويلاً ممتداً، وبهذا يأخذ طابعاً عمودياً، فإن المسار الثاني في طوافه على النموذج بين الشعراء يكتسب سمة أفقية، مما يسمح بالموازنة في لغة الأداء، ويكشف عن قدر «الانزياح» في النمط الأولي، ونبدأ بالمسار الثاني، حيث هو دال بطبيعته على سيطرة النمط في الجماعة، وأسطورتنا المحورية فيه هي «موتيفة» الخصب والجذب.

وفي اختيارنا للفظـة الـ «موتيفة» توسعة لمفهوم الأسطورة، لأن هذه الصيغة تسمح لنا أن نعالج عدة رموز تتلاقى في موضوع «الخصب والجذب» وعلى هذا نستطيع أن نقول: إن أسطورتنا المحورية هي أسطورة «تموز» أو «أدونيس» من خلال عمودها الفقري، ومعها أسطورة أخرى هي «ايزيس وأوزيرس»، كما يمكن أن يلحق بهما رمز «المسيح»، ويضاف إليها في نهاية الأمر أسطورة «الفينيقي»، لأن البعث بعد الموت لغة مشتركة في الرموز، مما يوحد بينها في الجوهر، ولذا اعتبرناها جميعها أسطورة واحدة، وفي حقيقة الأمر هي كذلك، لأنها تنويعات وتفريعات لنمط أولي سابق عليها جميعها، وهو نمط «الأرض - الأم» على ما بيناه في الرؤية والمصطلح، وهذه التفريعات جاءت ملونة بالبيئات التي تنتسب إليها الصورة المنبثقة عن الأصل.

وبداية يجب أن يكون واضحاً للأذهان أن مجموعة الأساطير التي سنشير إليها هنا في من منظومات الأسطورة غير المنزاحة، وهي التي تهتم بعالمي الآلهة والشياطين، كعالمين متقابلين متضادين لهوية مجازية عامة، تتضاد بينها الرغبات، وهما عالمان يتماهيان - يتوحدان - مع السماء والجحيم للأديان التي تعاصر الأدب، وهذان الشكلان للمنظومة المجازية هما المنظور الرؤيوي والشيطاني حسب رؤية «فراي»^(١).

موتيفة «الخصب والجذب» غير المنزاحة:

١ - في الآداب الدينية التي خلفتها حضارة «بابل»، يظهر ثنائي، تموز /

عشتار، كزوجين أو محبين، و«عشتار» هي الإلهة الأم، تتجسم فيها قوى التناسل في الطبيعة، ويستنتج من المراسيم المتقطعة والغامضة، اعتقاد الناس في موت «تموز» كل سنة، منتقلاً من أرض المسرات إلى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كل سنة إلى البلاد التي لا عودة منها، بحثاً عن «تموز»، وفي أثناء غيبتها تنقطع عاطفة الحب عن الشبوب في الصدور، فينسى الإنسان والحيوان تكثير جنسه، وتكون الحياة مهددة بالفناء، لأن العلاقات الجنسية مبنية على حضور الإلهة، ولذا فإن الإله العظيم «ايا»، يبعث رسولاً كي ينقذها، غير أن إلهة الجحيم «آلاتو» أو «ارش كيغال» تسمح مكرهه بأن تضمخ «عشتار» بماء الحياة، فتعود إلى الأرض، ربما مع حبيبها «تموز»، وبعودتها تنتعش الطبيعة من جديد، وكان الناس يندوبون إلههم في كل عام، مع موسيقى الناي والزمار، صيفاً في شهر «تموز» الذي سمي باسم الإله. وكلمة «تموز» تعني في السومرية «الابن الحق للمياه العميقة»^(٢)، وهذا يعني أن هذا الإله واحد من آلهة الخصب، فالمياه - كما هو معروف - مصدر لجميع أنواع الحياة على الأرض، وكل ما هو حي يشرق كما تشرق الشمس من المياه، ويغرق فيها كما تغرق الشمس فيها عند المساء، فالماء رمز للموت والانبعاث، ويجب أن نتذكر هذا المعنى جيداً، لأننا سنجدته متحققاً في رمز «المسيح» على ما سيأتي بيانه في حينه.

٢ - وبالاتقال إلى آرام وفينيقية نجد تبديلاً طفيفاً في أدوار الأبطال الرئيسيين مع البقاء على الجوهر الواحد، حيث يتكافأ في أسطورة الخصب لدرجة مذهلة، الذي قامت به الإلهة الأنثى «عنان» - عشتاروت فيما بعد - وهي إلهة القوة الإخصابية في الكون، مع قرينها الإله الذكر «بعل» أو «حدد» أو «أدون»، وهو إله السحاب والمطر والندى، القوى المدعومة بقوة البرق والصاعقة والرعد، وقوى هذا الإله لازمة ولا غنى عنها لقوى قرينته «عنان»، فلن تكون قواها فاعلة. دون أمطار الشتاء وندى الصيف، فالعلاقة بين الإلهين وثقى ولا تنفصم، وحبهما الأبدي ضرورة للحياة الزراعية، مما يجعلهما أقنومين بالمعنى المسيحي للكلمة، وكأنهما في الفكر اللاهوتي السري اثنان في واحد، إذ هما المطر والخصب^(٣).

ويمتاز «بعل» في الأسطورة الأوغاريتية، بأنه قوي جبار وليس مغلوباً على أمره

كما هو الحال في «تموز»، لأنه تغلب على «يم» إله المياه الأولى، وخذلانه أمام إله العالم الأسفل كان خذلاناً مؤقتاً، غير أن الصورة للاله «بعل» تندثر وتلاشى فيما بعد، خصوصاً لدى فينيقي الجنوب، حيث غدا اسمه «أدون» أو «أدوني»، وقد صاحب تغير اسمه تعديل في صفته، فأصبح إلهاً مغلوباً على أمره، ينتظر هبوط قرينته التي تحولت من «عنات» إلى «عشاروت»، لتخلصه من أسرته، فيصبح نسخة قريية الشبه جدا من «تموز» البابلي.

و«بعل» الذي يمثل قوى الحضارة والاحصاب، مقابل لعدوه «موت» الذي يمثل الموت والجفاف والدمار والفوضى، فإذا كان «بعل» يحاول جهده الحفاظ على روح الانسان بإغداق الخيرات والثمار وبث الخصب في التربة، وعالمه هو عالم النور والشمس والوضوح، فإن خصيمه «موت» عدو للإنسان، يلاحقه في كل مكان لاقتناص روحه، وهو ضد النبات، يرسل عليه الحرارة والجفاف ليزبل ويذوي، وعالمه سفلي يسوده الظلام والصمت والسكون، في مقابل عالم «بعل» المليء بالفعالية والحركة والنشاط، والصراع مكتوب على هاتين القوتين أمداً طويلاً، ومرات عديدة، في كل سبع سنوات ينبري «موت» للتحدي، ويهبط إليه «بعل» ويعود بعد معركة عنيفة بمساعدة قرينته «عنات» منتصراً على «موت» وأتباعه، حيث تقوم «عنات» بقتل «موت» وتمزق جسده، وتبعثره على الحقول، وبهذا النصر المؤزر تنبعث الطبيعة من جديد، وتعود الأمطار لتروي الأرض المجذبة، وترجع الحياة الزراعية سيرتها الأولى، ومن التغير الطفيف الذي يلاحظ على هذه الأسطورة أنها لا تهدف بالدرجة الأولى إلى تفسير الدورة الزراعية السنوية - كما هو الشأن في تموز - بل تفسر تناوب دوري الخصب والجفاف الذي يميز مناخ المنطقة، والذي يبدو أنه كان واضحاً في أرض كنعان قديماً، ويمكن حصره في سبع سنوات، تعقبها فترة قحط تطول أو تقصر، وهكذا دواليك^(٤).

٣ - وهاجر الاله الميث إلى اليونان، ففي مرآة الأساطير الاغريقية يظهر ثنائي: «أدونيس / أفروديت»، والأول نسخة عن «أدون» بإضافة «س» وفق ما هو معمول به في معظم الأسماء اليونانية، كما أن «أفروديت» الهة الحب والجمال

الاغريقي، نسخة كذلك عن «أنانا» أو «عشتار»، وتحكي الأسطورة أن شجرة المُر كانت في الأصل إلهة شابة، تآقت لمضاجعة أبيها مدفوعة لوصاله جنسياً بعاطفة زرعته فيها الإلهة «أفروديت» انتقاماً لإساءة سابقة وحقت الإلهة الشابة رغبتها من أبيها بحيلة ما، دون معرفة منه، بمساعدة وصيفة لها، وحين أدرك الأب فعلة ابتته، استل سيفه، ليغسل ذنبها بدمها، وتضرعت الفتاة للإلهة بحرارة كي تنقذها، فاستجيب لها، وأُخْفِيَتْ عن نظر أبيها، بمسخها وتحويلها إلى شجرة، ونتيجة لزنا المحارم، انفتحت شجرة المُر بعد عشرة أشهر، ليخرج منها «أدونيس» الشاب الجميل، فلما وقعت عليه عينا «أفروديت» بهرت بجماله الأخاذ، وهامت به حبا، فخبأته، وهو طفل، في صندوق من الحديد، وعهدت به إلى «برسيفوني» إلهة العالم السفلي.

وهذا الإرسال الأول كان باختيار «أفروديت» لأنها قصدت اخفاء «أدونيس» عن أعين الإلهة (وهذا مطابق لإرسال «بعل» أول مرة) ولكن «برسيفوني» سقطت هي الأخرى في حب الفتى الجميل، ورفضت إعادته إلى «أفروديت»، ورفعت الإلهتان قضيتهما إلى كبير الإلهة «زفس» الذي قضى بأن يقضي «أدونيس» ثلث السنة مع «برسيفوني»، والثلث مع «أفروديت» والثلث الباقي لنفسه، وبذلك كان «أدونيس» يقضي أربعة أشهر من كل سنة في العالم الأسفل، وثمانية في العالم العلوي، إلى أن أساء مرة للإلهة «أرتميس» ربة الغابات والصيد، فأرسلت إليه خنزيراً برياً، صرعه، ففاض دمه مخرجاً الورود بحمرة أزلية باقية، أو صرعه «أريس» - إله الحرب ومن عشاق «أفروديت» - لغيرته، إذا تنكر في شكل خنزير بري ليودي بغريمه، وبكت «أفروديت» حبيبها المقتول بكاء شديداً^(٥).

ومن الواضح في التناظر أن «أدونيس» هو «تموز» وأن «أفروديت» هي «عشتاروت»، وفي المقابل تكون «برسيفوني» معادلة للإلهة «آلاتو»، كما أن حكم الإله «زفس» هو صورة التعبير الإغريقي عن احتجاج «أدونيس» وغيبابه عن الأرض ثم عودته، تعادل الحكم الذي أصدره «ايا» كبير الإلهة في التراث البابلي.

كما أن قصة «أدونيس» مع «أفروديتي»، هي نفسها وبأسماؤها في الحضارة

الفينيقية ، ولا نرى من تغيير في الأسطورة سوى ما أشار إليه «أرنست رينان» من أن الحيوان الذي هاجم «أدونيس» في البرية ، هودب ، وليس خنزيراً ، إذا اعتبرنا ذلك تغييراً وأن عبّاد «أدونيس» يعتقدون أن الههم يموت كل سنة جريحاً في الجبال ، فيتضمخ وجه الطبيعة كل سنة بدمه المقدس ، بينما تزدهر «شقائق النعمان» - وهي زهرته - بين أرز لبنان ، ويجري النهر محمراً إلى البحر المتوسط فيحيطه بخيوط قرمزية كلما هبت الريح (٦) .

٤ - وفي التراث المصري تشترك أسطورة «إيزيس وأوزيريس» مع مثيلاتها البابلية والفينيقية والإغريقية في «تيمة الخصب والجذب» وتتلخص الأسطورة المصرية في أن الإلهة «نوت» خانت زوجها إله الشمس «رع» مع إله الأرض «سبا» ففضى عليها زوجها بالآل تضع حملها في أي من شهور السنة ، وساعدها عشيقها عن طريق الحيلة ، فاقتطع من القمر الجزء الثاني والسبعين من كل يوم ، فوفر على مدار السنة خمسة أيام . تضاف إلى السنة المصرية في التقويم المصري القديم ليساير التقويم الشمسي ، وهي الأيام الخمسة التي تفسر ظاهرة أيام النسيء ، وفي هذه الأيام أنجبت الإلهة أبناءها : أوزيريس - حورس الكبير - ست - ايزيس - نفتيس ، وتزوج أوزيريس من أخته اوزيريس ، كما تزوج ست أخته نفتيس .

وتسلم الابن البكر «أوزيريس» تقاليد الحكم في مصر العليا والسفلى ، فوضع حدًا لاقتال البشر ، وعلمتهم «ايزيس» تمييز القمح والشعير عن بقية الحشائش ، ووضعت قوانين نظمت حياة البشر ، كما علمهم «أوزيريس» صناعة الخبز ، والفنون ، والصناعات ، واستخراج الذهب والنحاس من المناجم ، وصناعة الأسلحة للصيد ، وابتكر المحراث للفلاح وعصر العنب ، وصنع الخمر ، وحسد «سيت» أخاه الذي قاد حملة خارج مصر لنشر الحضارة في بلاد الحبشة والهند ، ووصل إلى أوروبا عبر البسفور حتى منابع الدانوب ، وفي جميع هذه البلاد يعلم الناس فلاحه الأرض وصناعة منتجاتها ، فأحببه الناس وقصدوه ، وفي طريق عودته إلى مصر أعد «ست» خطة لاغتياله ومعه اثنان وسبعون من المتآمرين ، فاشترك مع المحتفلين بأعياد الاستقبال ، وجلب صندوقاً محملاً بالذهب والفضة وأحجار اللازورد ، وفصل

الصندوق على قدر أخيه، ووعد الحضور أن يكون الصندوق من نصيب الذي في حجمه إذا تمدد في داخله، وكان جميع الأرباب أقصر من الصندوق، وحين تمدد فيه «أوزيريس» أسرع المتأمرين بإغلاق الصندوق عليه، وألقوا به في النيل حيث حملته المياه إلى البحر.

قصت «ايزيس» جدائل شعرها، وهامت على الشواطئ تسأل عن الصندوق، وتتبعه إلى شواطئ لبنان، حيث علق الصندوق بجذور شجرة أرز سرعان ما كبرت وغطت الصندوق عن عيون الناظرين، وقبل سفرها إلى لبنان، عرّجت على مستنقعات الدلتا، لتضع وليدها من «أوزيريس» وخبأته بين نبات البردى، لتحجبه عن أعين «سيت» وقامت ربة الدلتا «بوتو» بتربية الطفل «حور» وبعد أن استردت «ايزيس» الصندوق وعادت به إلى مصر، والتقت بابنها وربة الدلتا، عثر «سيت» بالصندوق فأخرج الجثة، وبعثر أجزائها في مستنقعات الدلتا المختلفة بقلب مليء بالحقد، وبدأت الزوجة الوفية مرحلة البحث عن أشلاء زوجها، مستعينة بقارب صنعته من أوراق البردى، وكلما عثرت على قطعة دفتتها، وبعد أن تم دفن الجثة كاملة نزل «أوزيريس» إلى العالم السفلي، واستعاد شكله الأصلي، وصعد إلى العالم العلوي، ولقي ابنه واطمأن على وفاء ابنه لذكرى أبيه، الذي انتقم لأبيه في معركة مع «سيت» وانتصر عليه، وأخذ مكبلاً بالقيود، ورماه أمام «ايزيس» وعينه رب الأرباب «رع» ملكاً على مصر العليا والسفلى^(٧).

وفي هذه الأسطورة تبرز قوة البعث ونفخ الحياة في الموتى، ذلك أن «ايزيس» الوفية، حلقت في هيئة طائر، واقتربت من سيدها المتوفى، ثم احتضنته، وأسدلّت عليه فيثاً بريشها، ونسيماً بجناحيها، فبعثت الحياة في قلبه الساكن، حتى استطاع أن يضع فيها نطفته، ومن النطفة كان ابنها «حور» وهذا القدر من الأسطورة يتلاقى مع معجزات المسيح الذي كان يحيي الموتى.

و «ايزيس» الوالهة في بحثها الدائب وراء جثمان زوجها في الدلتا حول مجاري النيل، وفي لبنان، وثانية في المستنقعات، والأهوال التي لاقتها في رحلة البحث، تتلاقى مع «عشتاروت» أو «أفروديت» في توضحياتها لاستنقاذ «تموز» و «أدونيس»،

والأسطورة المصرية رمز البعث، فعودة «أوزيريس» للحياة تتجسد في قوة الاخصاب عنده، (وفي أقدم المصادر التاريخية التي عرفت للأن. أن «أوزيريس» والمياه وبخاصة في الفيضان، والتربة، والنبات كانت جميعاً نفساً واحدة)^(٨). وهذا اتحاد يجعل من «أوزيريس» ربا للخصب والازدهار ونضرة الطبيعة، كما هو الحال في «تموز» أو «أدونيس».

٥ - وطائر «الفيثاق أو فينيكس» يدخل في تيمة الأسطورة المحورية التي نحن بصدددها، فقد جاء في الأساطير الكنعانية أن الملك صيدون بن كنعان عندما تملك المدينة الدولة «صيدا» أصبح ملكاً على كل فينيقيا، وتزوج الأم «صور»، وأنجب منها أبناء بعدد رمل البحر، ومن بينهم «فيثاق أو فينيكس».

وفي إحدى الأساطير التي جمعها المؤرخ الهليني «ايسوب» (وهو أهم مؤرخ ومصدر للأساطير والملاحم والبالاد والحكايات الخرافية، يقال إنه كان عبداً اغريقياً عاش في القرن السادس ق. م) أن الإلهين: قدم، فيثاق، جاء أولاً من مدينة «طية» المصرية، ليمتلكا «صيدا» و«صور» وأن «أوزيريس» خلال طوافه في الأرض أقام الإله «بوصير» ملكاً متوجاً على «فيثاقيا».

وفي أساطير «بعلبك» ذات الأصول أو المنابع المصرية، أن طائراً بهذا الاسم كان يحج إلى «هليوبوليس»، فيموت بها، ثم يعود من جديد للحياة، ويقال إن «فيثاق» هذا هو بعينه الطائر المصري الخرافي «بينو»، الذي لم يتشكك الأقدمون في الإيمان به، فعبدوه في «هليوبوليس» كروح لـ «أوزيريس»، وربطت عبادته بعبادة «رع» كصورة ثانية له، ووحده الفينيقيون بطائرهم «فينيكس»، الذي وصفه «هيردوت» بأنه يشبه العنقاء، ويظهر في مصر مرة واحدة كل خمسمائة عام، وما إن يولد «فيثاق» في أعماق الصحراء أو الجزيرة العربية، حتى يحمل جثمان أبيه، ويطير به إلى مذبح «هليوبوليس»، وهناك تحرقه أعشاب المر، في احتفالات جنائزية ضخمة.

وفي إحدى الأساطير التي أوردها القديس «هيرونيم» أن هذا الطائر يعيش في الهند، لمدة خمسين سنة، ثم يحجى إلى فينيقيا، ليجمع طيوب لبنان، ويصنع منها عشا، فيغطي كاهن معبد «هليوبوليس» بطيوبه الممزوجة بالعنبر، ومع شروق

الشمس يخفق بجناحيه، فيلتهب العنبر من حرارة الشمس، وتشتعل الطيوب، وتحرق «فينيق» ، وفي اليوم التالي تتولد من رماده دودة، وفي اليوم الثالث ينبت للدودة جناحان، ثم يطير الـ «فينيق» الجديد، عائداً إلى وطنه.

ثم هو موجود في الأساطير العبرية، وفيها أنه يعيش ألف سنة، وبعد انتهائها ينبعث من عشه لهيب يحرقه، وتبقى في العش بيضة، يخرج منها «فينيق» جديد يعاود الحياة، وخص هذا الطائر بهذه القيامة، لأنه الطائر الوحيد، الذي استنكر على «حواء» أن تأكل من الثمرة المحرمة^(٩).

وهذا الطائر معروف في الغرب بأنه طائر بحجم النسر، له عرف وهاج، وثرعلة ذهبية، وذنب أبيض موخوط ببضع أرياش حمراء، وعيناه براقتان كالنجوم، والمهم في هذا الطائر أنه إذا شعر بدنو أجله، بنى عشه من غصون، يضمخها بالطيب، ويعرض العش لحرارة الشمس، فيلتهب، ويحرق نفسه فيه حياً، ويتكون من رماده شرنقة يخرج منها «فينيكس» جديد، يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس، كما جاء في الموسوعات الغربية عنه^(١٠).

وله نظير أسطوري، هو «العنقاء» الطائر المصري الأصيل، وكان المصريون يتصورونه على هيئة «لقلق»، يعود إلى مصر كل خمسمائة سنة، أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاماً - وهما رقمان لهما علاقة بالتنجيم - ينشيء عشه، ثم يموت، ومن رماده يخرج ولده، وقد أصبحت «العنقاء» رمزاً للبعث، ولذلك نقشَت صورها على التوابيت ولوحات الفسيفساء الرومانية، وضربت على النقود^(١١).

والأسطورة بهذا المعنى، سادت قبل المسيحية، كرمز للخلود، وفي عصر المسيحية الأول كرمز للقيامة والبعث، واستمرت بهذا الرمز في معالجة مشكلة الإنسان المعاصر، في التخلق من أنقاض الحضارات السابقة.

٦- وأخيراً.. يأتي رمز «المسيح»، حيث تسلل التصور اليوناني للاله إلى الديانة المسيحية عن طريق الجليليين الذين تأثروا بالثقافة الهلينية، فتجسد الاله في صورة انسان، وعادت من جديد عبارة الاله الذي لم تفقد قصة موته المفجع وقيامته

المظفرة، سحرها على النفوس البشرية، كما يشير «أرنولد توينبي»، وهو يؤرخ للحضارة الهلينية^(١٢). وإذا كان «توينبي» يجعل الأمر مبنياً على التأثير - وهو ما تذهب إليه دراسات متعددة في الأساطير - فليس لمثل هذه الرؤية كبير نفع في مسارنا، فالتأثر - وهو مجرد نقل ومحاكاة - يلغي فكرة اللاشعور الجمعي، وهي عصب المسألة فيما نذهب إليه من المحورية.

وأفضل من ذلك، وأكثر خدمة لما نصبو إليه، ما يشير إليه «فريزر» حين يقول: «إننا عندما نتأمل كم مرة أفلحت الكنيسة في زرع بذور الدين الجديد في تربة الوثنية القديمة، ندرك أن احتفالات الفصح بموت المسيح وبعثه، إنما طعمت على احتفالات مثلها، بموت «أدونيس» وبعثه . . . والصورة التي ابتدعها الفنانون الاغريق للإلهة الحزينة وقد احتضنت حبيبها الميت بين ذراعيها، تماثل - بل لعلها الأصل - في الـ (بيتا) الشائعة في الفن المسيحي - وهي صورة أو تماثل للعدراء مريم وابنها الإله ميت في حضنها، وأشهر من مثلها «ميخائيل أنجلو» في كنيسة مار بطرس بروما»^(١٣) لأن المبنى في تطعيم الاحتفالات على نظائر وأشباه لدى شعوب أخرى، يكشف عن الرواسب التي تقتضي مثل هذا التحوير، وهذا في رأينا أدخل في القضية من التأثير المعتمد على النقل والمحاكاة.

لم تحتفل الكنيسة الأولى - التي قام بها تلاميذ المسيح: بطرس، يعقوب، يوحنا، المعروفون باسم «إخوة الرب» - بناء على أن الأناجيل لم تحدد ميلاد المسيح، ومن المعروف أنه ولد في «بيت لحم» اليهودية، في عهد الوالي الروماني على فلسطين «هيروودس».

وأمه «مريم» العدراء، من الناصرة، وكانت مخطوبة لرجل من بيت داود، اسمه «يوسف النجار»، وقد بشرها ملاك الرب بأنها ستلد «يسوع» - المخلص - وأمام صورة حملها من غير زوج، أراد خطيئها تخليتها، فأمره الملاك بإمساكها بعد أن وقفه على حقيقة أمرها.

والعالم المسيحي يحتفل بمولد المسيح في الخامس والعشرين من شهر ديسمبر، كانون الأول من كل عام، وهو نفس اليوم الذي يحتفل فيه بمولد كل من «أدونيس»

في اليونان، و«كرشنا» و«بوذا» في الهند، و«تشنج تي» في الصين، و«مثرا» في إيران، إنه يوم الانقلاب الشتوي، الذي تحتفل فيه الديانات الشمسية بميلاد الشمس، التي تجدد قوتها، وتستعيد عزمها على مقارعة قوى الظلام، ولذا اقترن ميلادها بعبادة «أوزيريس» في مصر، و«أدونيس» الذي كان عباده يجتمعون في هذه الليلة صارخين: «لقد أنجبت العذراء ابناً، والنور ينتشر»، كما يحدثنا «جيمس فريزر» في «الغصن الذهبي»، ومع أن المقصود العذراء «عشتار» فإن المفردات تتلاقى مع القاموس المسيحي.

ولما علم «هيرودس» والكهنة بميلاد المسيح، ملكاً روحياً على بيت يعقوب دون نهاية للملكة، اضطربوا، وتحاملوا كي يقتلوه، وحين عجزوا عن الاهتداء إليه، أراد «هيرودس» أن يقتل كل صبي في اليهودية، فهرب به «يوسف»، ومعهما أم الطفل «مريم» إلى مصر^(٤) وظلوا في مصر حتى هلك المطالبون بنفس الطفل.

ومن معجزات المسيح، شفاء المرضى من هؤلاء الذين تلبستهم الأرواح النجسة، والمقعدين، والبرص، والعميان، والمصابين بالبكم، وفوق ذلك إحياء الموتى - وهي مما يوظفه الشعر المعاصر بدرجة عالية -، وأهم من أحيائهم المسيح، هو «العازر»، ويدعي كذلك «لعازر»، وكان المسيح يحبه ويحب أخته «مريم» التي دهنت رجلي المسيح بالطيب، ومسحتها بشعرها، أحياء بعد أربعة أيام، ومن يوم خروجه من القبر لم يفارق المسيح، وكان اليهود يطلبون قتله، كما يطلبون قتل المسيح، لأن كثيراً من الناس كانوا يؤمنون بمجرد رؤيته.

وترتكز رسالة المسيح - في المعتقد المسيحي - على فكرة المخلص والفادي للبشرية من خطئها منذ البداية، حين خالف «آدم» وصية الله، وأكل من الشجرة المحرمة، فجلب على نفسه وعلى ذريته الحرمان من الجنة، وهو عقاب قاس لا تتحمله طبيعة الضعف البشري، والخلاص يكمن في أن يتجسد أقنوم الهي - يسوع الابن - ليتحمل عن البشرية وزرها، ويرفع عنها إصر الخطيئة والموت الأبدي، فيقبل الفادي المخلص على الصלב بروح التضحية من أجل الجميع.

وتحكي الأناجيل أن المسيح انتهى في أول أيام الفصح، أن يأكل الطعام مع تلاميذه، فأخذ خبزاً وباركه، وكسر، ثم أعطى تلاميذه قائلاً: «خذوا كلوا، هذا هو جسدي»، وقال لهم بعد أن شرب من الكأس: «هذا هو دمي، الذي للعهد الجديد يسفك من أجل كثيرين، لمغفرة الخطايا»، وهذا ما يعرف بالعشاء الأخير، وتقام طقوسه في عيد الفصح، حيث يعتقد الأرثوذكس، أن الخبز والخمر في طقوسهم يتحولان على سبيل الحقيقة لا المجاز، إلى جسد المسيح ودمه.

وبعد أن أكل المسيح التفت إلى «يهوذا» الأسخريوطي، وقال له: «ما أنت فاعله سريعاً» علماً منه بأن هذا الخائن متواطئ مع اليهود، فقام «يهوذا»، واتفق مع اليهود، وكانوا لا يعرفون المسيح فأخبرهم الخائن بأن المسيح هو الذي أُقبل، ودخل على المسيح مُقبلاً، فسخر منه المسيح قائلاً: «أتسلم ابن الإنسان بقبلة؟»، فاقتاده الحراس إلى رئيس الكهنة اليهود، الذي دفعه إلى «بيلاطس» الوالي الروماني، بحجة أنه ملك اليهود المناويء للقيصر، وعلى الرغم من براءة المسيح في ما اتهم به، فإن الوالي خشي على حياته ومنصبه، فدفعه إلى اليهود ليصلبوه، بعد أن تحملوا مسئولية صلبه في أعناقهم، فخرجوا به وصلبوه في «الجلجلة».

وبعد ثلاثة أيام ذهب تلاميذه إلى قبره، فوجدوه فارغاً من جسده، ويختار المسيحيون يوم الخامس والعشرين من آذار عيداً للفصح، واختيار هذا اليوم يجعل من بعث المسيح بعثاً ربيعياً، كما هو الشأن في الأعياد التي تقام لإلهة الخصب الوثنية، هؤلاء المخلصون الأوائل، الذين تعرفنا عليهم فيما سبق.

ورمزية المسيح بهذا الشكل تستمد طاقتها وحيويتها من النمط الأولي الذي تمثله الأرض / الأم، شأنه في ذلك شأن الرموز سالفة الذكر، ولكن.. إذا كان المسيح موازياً في رمزيته لكل من: «تموز» و«أدونيس»، و«إيزوريس»، فأين الجناح الثاني في ثنائية المعادلة، والذي يقابل كلا من: «عشتار» و«أفروديت»، و«إيزيس»؟.

هنا تظهر أم المسيح، «مريم» البتول العذراء، لتقوم بدور الطرف الأنثوي الإلهي، فهي في صلوات الكنيسة الأرثوذكسية رمز للأرض.. لأنها.. هي التي

«أنبتت غارس حياتنا»، وهي «أرض غير مبدورة»، ثم هي التي «أفعمت شباك الصيادين»^(١٥) و«النبوع الذي لا يفرغ»^(١٦). ولأن الشجرة رمز الأرض / الأم، حيث يتجدد فيها جميع رموز الأم. من: خشب حيّ، وماء، وأرض، فقد ربط المسيحيون بين «مريم» العذراء والشجرة، فهي «شجرة لذينة الثمر، يغتذي منها المؤمنون، ويستظل بها كثيرون»، وهي «كرمة حقيقية، أينعت العنقود البالغ القاطر الخمرة» - لاحظ الكرمة والخمرة في العشاء الأخير وطقوس الاحتفالات التي تربطها بدم المسيح -، لذا لعبت «مريم» العذراء دور الإلهة الأم، فكانت «تذهب نائحة ومعولة، لاوية يديها، وخادشة وجهها الأبيض، وذارفة الدموع من عينيها السوداوين، ومتأوهة من قلبها، وماشية في الطريق باحثة عن ابنها» كما جاء في كتاب السواعي الكبير^(١٧)، فالعذراء أم الحياة، وكنزها الذي لا يفنى، وبها تتجدد الطبيعة والزمان والخلقة، والخلاصة أنها أصبحت علة لكل صنوف الحياة - وحتى الأموات بها يحيون، ومن هنا لقبت بسيدة السموات وهو لقب «عشتار» الرئيسي، وحتى وقت قريب كانت السيدة «مريم» تدعى في بعض المناطق الريفية بجنوب إيطاليا بـ «أفروديتا»^(١٨)، وواضح أن هذه النسبة تعود إلى أفروديت الاغريقية.

عمومية الأسطورة:

كما هو واضح من عرض مجموعة الأساطير في موضوع «الخصب والجذب» كان المحرك الرئيسي وراء الموضوع الموت، وسواء اعتبرنا الأسطورة تطوراً حضارياً، كما هو الأمر في رؤيا «فريزر»، أو نظرنا إليها كتعليل لظواهر الطبيعة، فإن الشأن لا يختلف، ففكرة الموت هي التي ألهمت خيال الإنسان، وأثارت أفكاره، ولذا كانت دورة الحياة والموت والبعث هي الفكرة المركزية - أو المحورية حسب مصطلحنا -، وهذا إذا كان قديماً مع الإنسان البدائي، فلا يزال قائماً يعمل عمله مع الإنسان العاصر، والتمركز في الإنسان الحديث يظهر لا شعورياً في الأحلام وفي العودة إلى الأساطير البدائية التي ترسبت في أعماقه الجماعية.

وهكذا نقرأ في حياة الإنسان الحديث «التزوع لتكرار الأنماط القديمة، فأولئك

الذين ينبغي عليهم أن يتعلموا كيف يواجهون الموت، قد يتعين عليهم أن يتعلموا من جديد الفقرة القديمة التي تنبئنا بأن الموت هو السر الذي ينبغي علينا أن نحضر أنفسنا من أجله، بروح الخضوع والاستسلام نفسها، التي تعلمنا بها في السابق أعداد أنفسنا للحياة» (١٨).

لم يكن الموت ولن يكون أبداً مرحلة نهائية من شأنها أن تضع حداً لوجود الفرد بجميع صوره، بل هو عملية تؤمن عبوره من وجود إلى وجود آخر مختلف في كليته عما ألفه الإنسان في حياته على الأرض، والخوف من الموت على هذا ليس خوفاً من العدم، بقدر ما هو خوف من المجهول، حيث القدوم على عالم لا يعلم عنه الإنسان شيئاً، ونموذج الموت والانبعث حقيقة إنسانية مطلقة، تخطت في جوهرها فروقات العرق والزمان، وكونت بناء أسطورياً واحداً، تتنظمه رموز تتكرر، لأنها ناجمة عن نمط أولي واحد، وأصبح التكرار - بناء ورمزا - أسطورة واحدة، أصبحت بالتالي حلقة في سلسلة لا متناهية، وكل حلقة ترتبط بالأخرى وتؤكددها، وهو ما قصد إليه «ليني شتراوس» حين أشار إلى أن ما تؤديه الأساطير مجتمعة هو الحقيقة التي لا تستطيع أسطورة بمفردها أن تؤديه، فلو اقتصرنا فكرة الموت ثم البعث على أسطورة واحدة - نموز أو أدونيس أو أوزيريس - لانتهد بانتهاؤها المرحلة الدينية التي عبرت عنها، ولكن تكرارها في النموذج المسيحي، أكد إنسانية الأسطورة، وبالتالي استمرارها، والإيمان بالأسطورة عبر آلاف السنين، خلق متجدد، وتأكيد على أن الإنسان ذو جوهر واحد، فالخوف من الموت قاسم مشترك يوحد الإنسانية، والإنسان في خوفه لا يواجه قضية فردية، وإنما قضية كلية (٢٠).

وفي الأساطير التي عرضنا لها في موضوع «الخصب والجذب»، لعبت فكرة الموت والعودة منه دوراً هاماً، فالطبيعة تموت وتنبعث بشكل متكرر، وهذا انعكاس لموت الاله وانبعثاته، وكان هذا سائداً وفكرة الموت في مستواها الكوني، حتى إذا ما انتقلت الفكرة إلى مستوى الفرد، اختلف الأمر، واحتاج إلى تطوير الفكرة بالشكل الذي خلغ على رمز المسيح - وقد سبق أن تعرضنا له في هذا البحث - فما دام الإنسان لن يعود من الموت، ولن يتجدد كالطبيعة، وما دام الإنسان مغايراً لآلهة الخصب التي

تتجدد في دورات أزلية، فقد وجدناه يجدد نفسه من خلال الاله البشري الذي خلعه مثلاً على المسيح .

«يرى المحللون النفسيون أن الاتحاد المحرم بين الأم - التي تتقمص في الحلم بالآلهية - والزوج الابن موجود فعلاً لدى الفينيقيين والاعريق في عشتروت وأدونيس، ولدى المصريين في ايزيس وحورس، ولدى اليابانيين في أزانامي وأزانامي، ولدى الهنود في موجا وأجنى وتاثيت ومثرا، فإذا أضفنا إلى ذلك ما يقوله فون دير لاين، أن ثمة موضوعات مثل (الوردة الشائكة)، وحكاية النوم السحري تظهر لدى شتى شعوب الشرق والغرب، فإننا يمكن أن نخرج بفكرة الأصل الواحد^(٢١) .

وكان الإله «بعل» قبل هبوطه للعالم الأسفل رضوخاً لأمر «موت»، ضاجع العجلة التي حملت منه، ليضمن استمراريته بالبذرة التي أودعها في رحمها، على غرار ما حدث مع «ايزيس» حين نفخت في «أوزيريس» وحملت منه بابنها «حورس»، ليكون امتداداً لأبيه، ويثأر له من «ست» .

وتقول «كونستانس بوك» (١٨٨٥ - ١٩٤١م): «أدركت أن وراء القصة العريضة التي جرت في المقبرة - في قصة: حياة على نهر المسيسي - تكمن في أسطورة أوزيريس، وأن الأساطير المتصلة بميلاد كروكت مأخوذة من قصص هرقل، واحضاره النار من قصة بروميثيوس، ورصاصته الفضية من الأساطير الشمالية (السكندنافية)، ومظاهرها أخرى من رصيد كلتي أو أمريكي هندي»^(٢٢)، وهو إدراك أبعد من مجرد التماهي - التوحيد - في «موتيفة» الخصب والجذب، والذهاب إلى التلاقي في أساطير أخرى، مما يؤكد مصداقية هذه النقطة من بحثنا .

إن اعتقاد الإنسان الأول بأن الآلهة ليست منزهة تماماً عن الأخطاء، وبأنها تسقط فيما يسقط فيه البشر من صراعات ورغبات ونوازع، بما جعله يرفع عن عالم الآلهة ما يعرف بقداسة «التابو»، هذا الاعتقاد نجم عنه قصة تكررت في الأساطير، وهي قصة ميلاد إنسان من أب إلهي، أو من أم إلهية، وجعل من هذا المنتج عنصراً جديداً، يجمع بين البشرية والآلهية، أي نصف إله، وهو الكائن الأسطوري على

وجه التحديد، الذي تفرعت عنه الأساطير بين شعوب العالم، فهي مهما اختلفت في بعض جزئياتها أو مسمياتها، فإن جوهرها واحد، راجع إلى أنصاف الآلهة في المعتقدات البدائية.

ويجب على من يريد دراسة الأساطير في الأدب أن يدرك منذ البداية أنها لا تتعارض مع العقل الذي يحكم الاتجاه العلمي، فالأساطير ليست تخليطاً ولا أوهاماً، ولا مجموعة محموعة من هذيان العواطف وخيل الرؤى وهواجس الظنة، فللخيال، كما يرى الدكتور شكري محمد عياد منطقة الخاص^(٢٣)، فإذا ضخم الخيال جزءاً من الوجود بأكثر مما هو عليه في الواقع، أو خلع أهمية على ما لا أهمية له، فهو يفعل ذلك من أجل غاياته الفنية، بصورة تكشف للمتأمل عن حضور العقل ورقابته، وإن تم ذلك خفية، حتى لقد حاول بعض العلماء أن يخلقوا منطقاً للخيال^(٢٤)، ومن هنا كانت الأساطير العظيمة «منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا تأتي على كل ما فيها، وهي ليست متعة، أو ملاذاً للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها تلك الحقائق القاسية نفسها، معروضة ممثلة، فهي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينهما، وتقبلها بالرضى، ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا، وتتوحد قوانا، وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضاً يتزن كياناتنا المضطرب»^(٢٥).

ويترتب على رؤيتنا في «المحورية»، واختيار «الموتيفة» أننا بهذا المنظور قد شطبنا قضية الحوار حول استخدام الأسطورة الأجنبية في شعرنا العربي، فما دام الإنسان كل الإنسان، يمت في جذوره العميقة بسبب إلى الأغماط الأولية، التي هي ميراث عام، فقد أصبح من حقه إذن أن يتعامل مع أي من هذه الأساطير، مادام استخدامه للأساطير استخداماً فنياً ناضجاً.

والحق أن الجدل حول استخدام الشاعر العربي لأساطير أجنبية عن بيئته، لا محل له، وإنما احتدم هذا الصراع في غيبة من رؤية أبعاد القضية في إطارها الإنساني الشامل، وقد ساعد على إذكاء الصراع ما طرح في الساحة العربية من رؤى سياسية، تهتم بمبادئ القومية، وقد فهم بعض الدارسين، ممن كثرت ملاحظاتهم للشعراء

بسبب الأسطورة الأجنبية، أن المشروع الثقافي يفرض على الشعراء أن يقتصروا على أساطير بلادنا، ظناً منهم، أنهم بذلك يخدمون الأطروحات القومية ناسين أو متناسين، أن التعبئة للروح القومي ليست بالضرورة مبنية على مجافة الثقافة العالمية بما فيها من تراث هو في حقيقة أمره - كما سلف وأن وضحنا - شراكة عامة، وأن لجميع الشعوب في ثقافة جميع الشعوب نصيباً، فمن يتغاضى عن حقه في التراث الإنساني، يكون مقصراً في حق نفسه وحق أمته.

وليس معنى هذا أيضاً أننا نحرض الشاعر على اغفال موروثه القومي، والذهاب بعيداً، للبحث عن معادل لقضايه في الأسطورة الأجنبية، فإن هذا التصور يقع في أخطاء مضاعفة، فليس من المعقول أن يهاجر الفكر والخيال لمناطق مجهولة عن ثقافة وطنه، يستعير منها مادة تعبيره، في حين أن المادة التي ذهب لبحث عنها في الأطراف النائية موجودة تحت قدميه في تربته الثقافية.

والصواب فيما نرى، أن الأصل في الشاعر أن يغترف من ثقافة أمته، لينميها ويطورها، ويصحح مسارها، وهو في تثقيفه لها قد يستعين بالنظائر والأشباه في التراث الانساني، لأن هذا من شأنه أن يربط ثقافتنا القومية بالثقافة العالمية، ويجعلنا حلقة حية فاعلة ومنفعلة في الوقت ذاته.

يجب إذن أن نغرس أقدامنا في تراثنا، وأن نطلق العنان لأسماعنا وأبصارنا، نتشوف في الأصقاع النائية عما يكمل ويسد بعض الثغرات التي نراها في ثقافتنا، أو عما يؤازر ويعضد ما نراه واهياً وفي حاجة إلى سند، بذلك يكون انفتاحنا على الثقافة العامة نافعاً ومفيداً، وبهذا المفهوم، لا حرج على شاعرنا أن يستأنس بما يراه ضرورياً ولا مشاحة عنه لإضاءة تجربته المعاصرة على شريطة أن يتأكد من نضوج وعيه الفني، في إدخال المادة الأسطورية كجزء من بنية العمل، وأن تكون المادة المستوردة ضربة لازب، ولا غنى عنها لاستكمال عمله، وليست مجرد حلية، أو مجتلبة للإعلان عن ثقافة الشاعر، كما لاحظ بين الدارسين على بعض شعرائنا، وكما سنلاحظ حين نأخذ في دراستنا التطبيقية على رؤيتنا في الأسطورة المحورية، من خلال الأنموذجين اللذين وقع عليهما اختيارنا للتطبيق، الذي آن أوانه.

أهم المصادر والمراجع

- ١ - د. أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط الثانية ١٩٧٩.
- ٢ - د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٥.
- ٣ - جوزيف هندرسون: الأساطير القديمة والإنسان الحديث (الإنسان ورموزه) ترجمة عبد الكريم ناصف، دار منارات للنشر، ١٩٨٧.
- ٤ - جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الثانية ١٩٧٩.
- ٥ - خالدة سعيد: البحث عن الجذور.
- ٦ - ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى ١٩٧٤.
- ٧ - ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، جزءان.
- ٨ - سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.
- ٩ - د. شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط الأولى، فبراير ١٩٥٩.
- ١٠ - شوقي عبدالحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت ط الثانية ١٩٨٣.
- ١١ - فراس حواس: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط الأولى ١٩٨٠.
- ١٢ - نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، حمص سوريا، ط الأولى ١٩٨٧.

١٣ - هاينز كرايسك: حكايات وأساطير من عالم الشرق القديم، ترجمة قاسم طوير، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، ١٩٨٣.

الهوامش

(*) بحث تدعمه جامعة الكويت.

- (١) انظر، نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، ص ٣٢، والتصور الرؤيوي، ص ٣٥ وما بعدها، والتصور الشيطاني، ص ٤٣ وما بعدها.
- (٢) انظر، جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ص ١٨ - ٢٣.
- (٣) انظر فراس حواس: مغامرة العقل الأولي، ص ٢٧٢.
- (٤) انظر، فراس حواس: نفسه، ص ٢٧٣. وواضح أن تناوب الخصب والجفاف بعدد من السنوات يتلاقى مع الحلم الذي رآه فرعون مصر، وفسره نبي الله يوسف بن يعقوب، وقصته في سورة «يوسف».
- (٥) انظر، جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا ابراهيم، ص ١٨ - ٢٣، وأيضا فراس حواس: مغامرة العقل الأولي، ص ٢٨٣.
- (٦) انظر، جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، السابق، ص ٣٨، وكلمة «نعمان» تعني «الحبيب»، و«شقائق» تعني «جروح»، كما أن «أدونيس» تعني «السيد».
- (٧) انظر، هاينز كرايسك: حكايات وأساطير من عالم الشرق القديم، ترجمة قاسم طوير، ص ٢٣١ - ٢٣٧.
- (٨) بريستد: فجر الضمير، ص ١١٣، عن د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ١١٢. ويشير د. أنس إلى أنه ربما كانت أكمل صورة «لايزيس» و«أوزورويريس» هي التي تركها «بلوتارك» في كتاب له بهذا العنوان، وأجزها د. عبد الحميد يونس في كتابه «الحكاية الشعبية»، ص ٢٢ وما بعدها، انظر د. أنس داود: نفسه، ص ١٠٩ - ١١٢.
- (٩) انظر، شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية ص ٥٢، ٥٤، ٥٩ - ٦١، ويبدو أن خالدة سعيد في دراستها المبكرة عن قصيدة «أدونيس» التي استغل فيها أسطورة «فينيق» لم تكن قد وقفت على هذه المعلومات، لأنها لم تشر إلى أصله بالشكل الذي أشرنا إليه، وذلك في كتابها «البحث عن الجذور».
- (١٠) انظر، خالدة سعيد: البحث عن الجذور، ص ٨٢ - ٨٤.
- (١١) انظر، سهيل عثمان وعبدالرزاق الأصفر: معجم الأساطير اليونانية والرومانية، ص ٣٣٣. وقد حاولت خالدة سعيد إبعاد التلاقي بين الطائر، رغم ما بينهما من تلاق تام في الجوهر على الأقل.
- (١٢) انظر، أرنولد توينبي: تاريخ الحضارة الهلنستية ص ٢٠، و د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٩٩.
- (١٣) جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ص ١٨٥.

- (١٤) يلاحظ التشابه الواضح مع طفولة «موسى» وقصته مع فرعون. وانظر، د. علي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ط الأولى ١٩٨٢، شركة الريبعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص ١٠٧، ١١٢، وما أشار إليه من مصادر.
- (١٥) السمكة من رموز الأم، ففي السمكة معادلة لدفن المسيح في الأرض ثلاثة أيام مع ابتلاع الحوت للنبي «يونا» ثلاثة أيام.
- (١٦) الماء كذلك من رموز الأم، والماء مرتبط بأم المسيح، فكانت معمودية الماء رمزاً للتجدد، كنزول المسيح في نهر الأردن وصعوده، وقال عن ماء الحياة للمرأة السامرية: «من يشرب من الماء الذي أعطيه فلن يعطش إلى الأبد (يوحنا، ٤: ١٣ - ١٤)، وقال: «إن عطش أحد فليقبل إليّ ويشرب، من آمن بي كما قال الكتاب تجري من بطنه أنهار ماء حي» (يوحنا، ٧: ٣٧ - ٣٨).
- وعلى أن تذكر «ماء الحياة» الذي به عادت ربة الخصب «أفروديت» إلى الحياة في العالم السفلي، بعد تدخل كبير الآلهة لإنقاذ حياتها، كما أن «عموز» كان يدعى «ابن المياه العميقة»، وعليه فإن «الماء» غط أولي يتكرر، ويقول الصوفيون بأن «الخضر» يتمتع بالحياة الأبدية، وتعليل ذلك بأنه شرب من «ماء الحياة».
- (١٧) كتاب السواعي الكبير، دمشق ١٩١٣، ص ٤٤٥، وانظر، ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ص ٤٦، ٤٨.
- (١٨) انظر، فراس حواس: مغامرة العقل الأولى، ص ٢٩٠.
- (١٩) جوزيف هندرسون: الأساطير القديمة والإنسان الحديث (الإنسان ورموزه، ص ١٢٢).
- (٢٠) انظر، ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٦٦، وانظر أيضاً، فراس حواس: مغامرة العقل الأولى، ص ٢١٩، ٢٢٠.
- (٢١) د. أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص ١٠٨، وانظر كذلك ما أشار إليه من مراجع.
- (٢٢) عن، ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. احسان عباس، و د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ص ٢٢٥.
- (٢٣) انظر، د. شكري محمد عياد: البطل في الأدب والأساطير، ص ٧٤.
- (٢٤) انظر، كاسبرر: مقال في الإنسان، ٢٦٩، انظر، د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص ٤٤.
- (٢٥) ستانلي هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، السابق، ٢ / ٢٠٩.



البشر القصص: الليلة وليلة

تأليف : تزيفيتان تودوروف
ترجمة : د. منذر عياشي

«ما يمكن للشخصية أن تكون غير حتمية الفعل؟ وما يمكن للفعل أن يكون غير ابراز الشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصفاً للسمات الشخصية؟ وعن أي شيء آخر تبحث فيها؛ وأي شيء فيها سنجد؟».

تصدر نداءات التعجب هذه عن هنري جيمس، وهي كائنة في مقاله الشهير The art of Fiction (1884). وتظهر فكرتان عامتان عبر هذه النداءات. أما الأولى فتخص العلاقة الثابتة للمفارقات المكونة للقصة: الشخصيات والفعل فليس هناك شخصيات خارج الفعل، ولا فعل مستقل عن الشخصيات. ولكن تظهر خلصة، فكرة ثانية في السطور الأخيرة: إذا كان الاثنان مرتبطين دائماً، فإن أحدهما مع ذلك أكثر أهمية من الآخر: الشخصيات. وهذا يعني السمات، أي علم النفس. ولذا، يمكن القول إن كل قصة هي «وصف لسمات شخصية».

وإنه لمن النادر أن نلاحظ حالة ذاتية بحثة تعتبر عمومية، وإذا كانت المثالية النظرية لجيمس تتجلى في قصة يخضع كل ما فيها إلى التحليل النفسي للشخصيات،

فإنه من الصعب أن نتجاهل وجود تقاليد أدبية أخرى، الأفعال فيها ليست في خدمة «إبراز» الشخصية، ولكن الشخصيات تكون خاضعة للفعل. ومن جهة أخرى، فإن كلمة «الشخصية» تعني شيئاً آخر غير الترابط النفسي أو وصف السمات الشخصية، وهذه التقاليد الممثلة في الأوديسية، والديكاميرون، وألف ليلة وليلة، والمخطوطات التي عثر عليها في ثاراغوس، عبارة عن بعض الأمثلة لأشهر التجليات. ولذا يمكن اعتبارها حالة محدودة لما قبل التحليل النفسي للأدب.

ولنحاول أن نلاحظ هذا عن كتب آخذين مثلاً الكتابين الأخيرين.

نكتفي عادة، عندما يكون الكلام عن كتب مثل ألف ليلة وليلة، بالقول إن التحليل الداخلي للسمات غائب، وبالتالي ليس ثمة وصف للحالات النفسية. ولكن هذه الطريقة في وصف ما قبل التحليل النفسي، لا تعدو أن تكون نوعاً من تحصيل الحاصل. ويجب، لتحديد هذه الظاهرة تحديداً أمثل، أن ننطلق من بعض صور مسيرة القصة، وذلك عندما تخضع هذه إلى التسلسل السببي. حينئذ سنستطيع تمثيل كل لحظة من لحظات القصة على شكل جملة بسيطة، تدخل في علاقة تعاقبية (تسجلها العلامة +1) أو استتباعية (تسجلها العلامة ←) مع الجمل السابقة أو اللاحقة.

إن أول تعارض يقوم بين القصة التي أطراها جيمس وبين ألف ليلة وليلة يمكن أن يبدو على النحو التالي: إذا كان لدينا الجملة (ك يرى ل)، فإن الأهمية التي يوليها جيمس إنما تكون لـ (ك)، بينما (ل) هي التي تأخذ الأهمية بالنسبة لشهرزاد، فالقصة النفسية تعتبر كل فعل طريقاً يفضي إلى شخصية القائم به، لأنه تعبير عنه، وإن لم يكن هو كذلك فإنه عرض من أعراضه. ولذا لا يعتبر الفعل لذاته، وإنما في تعديه إلى موضوعه. أما القصة اللانفسية، فهي على العكس من ذلك، إذ إن أفعالها غير المتعدية هي التي تجليها: فالفعل يقتضي نفسه، ولا يقتضيه غيره ليكون أثراً دالاً على هذه السمة الشخصية أو تلك. ولذا يمكننا القول إن ألف ليلة وليلة تعتبر من الأدب الإسنادي: فالتركيز فيها يكون دائماً على المسند وليس على المسند إليه في الجملة. والمثل المشهور على اختفاء المسند إليه قاعدياً، تعبر عنه حكايا سندباد

البحري . وبالمقارنة معه ، نجد أن «أوليس» يخرج من مغامراته أكثر منه تصميمياً: إننا نعلم أنه صاحب حيلة ، وروية ، إلى آخره . ولا شيء من كل هذا يمكن أن يقال عن سندباد: قصته (على الرغم من كونها مروية على لسان الشخص الأول) تبقى غير شخصية (مبنية للمجهول) ويكون التسجيل بموجب هذا ليس (ك يرى ل) ، ولكن (ل يُرى) . ولا تستطيع ، في هذا المضمار ، أي قصة أن تنافس قصص سندباد في بنائها للمجهول ، ماعدا قصص الرحلات الأكثر برودة . وحتى هذه لا تستوي في ذلك جميعاً ، مثلاً: الأشخاص في الرحلة العاطفية لـ «ستيرن» .

يتم حذف الجانب النفسي هنا داخل العبارة السردية . ويتابع هذا الأمر طريقه بنجاح أكبر في حقل العلاقات بين العبارات . فبعض السمات الشخصية تثير فعلاً من الأفعال ، إلا أنه ثمة طريقتان مختلفتان للقيام بهذا . فنحن نستطيع أن نتكلم عن السببية المباشرة التي تتعارض مع السببية الموصطة . فنموذج الأولى هو «ك شجاع ← ك يتحدى الغول» . أما في النموذج الثاني ، فإن ظهور العبارة الأولى يكون غير متبوع بأي نتيجة . ولكن يظهر (ك) أثناء القصة وكأنه شخص يتصرف بشجاعة . وهذه سببية متفشية ، ومقطعة ، ولا يعبر عنها بفعل واحد ، ولكن بوجه ثانوية لسلسلة من الأفعال والتي غالباً ما يكون الواحد منها بعيداً عن الآخر .

إن ألف ليلة وليلة لا تعرف السببية الثانية هذه فبسرعة قيل لنا إن أخوات السلطانة غيورات ، وقد وضعن كلباً ، وقطاً ، وقطعة من الخشب مكان أطفالها . بينما قاسم فجشع : إذن سيذهب بحثاً عن المال . وهكذا نرى أن كل السمات الشخصية سمات سببية مباشرة . وما إن تظهر حتى تثير فعلاً من الأفعال . وإن المسافة بين السمة النفسية والفعل الذي تثيره ضئيلة على كل حال . وهكذا ، عوضاً عن التعارض: نوعية / فعل ، يكون المقصود وجوهاً من الفعل ، استمراري / محدد ، أو تكراري / غير تكراري . فسندباد يحب السفر (سمة شخصية) ← سندباد يسافر (فعل): والفرق بين الاثنين يميل نحو انحسار كامل .

وثمة طريقة أخرى للملاحظة انحسار هذه المسافة ، وذلك بأن يذهب الباحث ليرى إذا كانت العبارة الوصفية ذاتها تستطيع ، أثناء مجرى القصة ، أن تحوز على عدد

من النتائج المختلفة، ففي رواية من روايات القرن التاسع عشر، يمكن للعبارة «ك يغار من ل» أن تؤدي إلى أن «يهجر «ك» العالم»، «ك ينتحر»، «بغازل «ك» «ل»، بينما في ألف ليلة وليلة لا توجد إلا إمكانية واحدة: «ك يغار من ل ← ك يؤذي ل». وهكذا، فإن ثبات العلاقة بين العبارتين يحرم الأول استقلاله، كما يحرمه أي معنى من معاني اللزوم. وتقبل هذه العلاقة التضمنية إلى أن تصبح هوية. وإذا كانت النتائج أكثر عدداً، فسيكون للأول قيمة ذاتية أكبر.

إننا نلامس هنا خاصية غريبة من خواص السببية في التحليل النفسي. فالسمة الشخصية ليست فقط سبباً للفعل، ولا لآثره أيضاً: إنها الاثنان معاً، تماماً كما يمثلها الفعل. فـ «ك» يقتل زوجته لأنه طاغية، ولكنه طاغية لأنه يقتل زوجته، وهذا يعني أن التحليل السببي للقصة لا يحيلنا إلى أصل أولي وثابت، يكون هو معنى الصور اللاحقة وقانونها. ويمكن القول بشكل آخر: إنه يجب، في الحالة المجردة، على المرء أن يأخذ السببية من خارج الزمن المتتابع. فليس السبب ما يسمى القبل الأصلي، لأنه ليس سوى عنصر من عناصر مُزدوجة «السبب - الأثر»، دون أن يكون أحدهما أعلى أو سابقاً على الآخر.

وسيكون من العدل، إذن أن نقول إن السببية النفسية تضاعف سببية الحدث (سببية الأفعال) أكثر من تداخلها معها. فالأحداث يثير بعضها بعضاً. وعلاوة على ذلك، يظهر زوجٌ من السبب - الأثر النفسي، ولكن على نحو مختلف. وهنا يمكن أن تُطرح قضية التلاؤم النفسي: هل تشكل هذه «الزيادات» المزاجية نظاماً أم لا. إن «ألف ليلة وليلة» تقدم مجديداً مثلاً متطرفاً. لنأخذ حكاية «علي بابا» الرائعة. إن زوجة «قاسم»، وهو أخ «علي بابا»، قلقة لاختفاء زوجها. «فقد أمضت ليلها بين الدموع». وفي اليوم الثاني يحمل «علي بابا» جسد أخيه وقد قُطع إرباً، ويقول معزياً: «يا زوجة أخي، إنه لمصاب لم تتوقعيه، وإنه لا دواء للمصاب. ومع ذلك، إذا كان ثمة عزاء لك، فإني أعرض عليك ما أفاض الله عليّ من رزق لنضمه إلى ممتلكتي، ونتزوج...». وكانت ردة فعل زوج الأخ أنها: «لم ترفض العرض. بل إنها رأتها، على العكس من ذلك، سبباً معقولاً للعزاء. وهي عندما بادرت إلى مسح دموعها

التي كانت قد سكبتها بغزارة، وإلى الاقلاع عن الصراخ الحاد المؤلف لدى النساء اللواتي فقدن أزواجهن، فقد أظهرت بوضوح لعلي بابا أنها قبلت عرضه...». وهكذا عبرت زوجة قاسم من اليأس إلى الأمل. والأمثلة المماثلة تكاد لا تحصى.

وبدهي، أننا عندما نعترض على وجود التماسك النفسي، فإننا ندخل في عالم الفطرة السليمة، ومما لا ريب فيه، ثمة تحليل نفسي آخر، يشكل فيه هذان الفعلان المتعاقبان وحدة. ولكن ألف ليلة وليلة تنتمي إلى عالم الفطرة السليمة (للفولكلور) وتكفي كثرة الأمثلة لكي يقتنع المرء بأن المقصود هنا ليس تحليلاً نفسياً آخر، ولا هو تحليل نفسي مضاد، ولكنه شيء سابق للتحليل النفسي.

فالشخصية ليست دائماً، كما يزعم جيمس ذلك، هي المحدد للفعل. كما أنه لا تشتمل كل القصص على «وصف للطباع». ولكن ما هي الشخصية إذن؟ إن ألف ليلة وليلة تعطينا جواباً واضحاً جداً تعتمد «المخطوطة التي عثر عليها في ساراغوس» وتؤكد: الشخصية هي القصة المحتملة، إنها قصة حياة الشخصية. وإن كل شخصية جديدة تعني عقدة جديدة، فنحن في مملكة البشر - القصص.

إن هذه الواقعة تعين بنية القصة بشكل عميق.

استطرادات وتضمينات

يؤدي ظهور شخصية جديدة حتماً إلى انقطاع القصة السابقة، لتبدأ قصة أخرى تتلى علينا، وتشرح الـ «أنا هنا الآن» للشخصية الجديدة. وهكذا سنجد أن القصة الأولى تشتمل على الثانية. وهذه الطريقة تسمى التضمين.

وبدهي أن نرى أن هذا ليس هو المبرر الوحيد للتضمين. فقد سبق لألف ليلة وليلة أن قدمت لنا مبررات أخرى: ففي «الصيد والجن»، نجد أن القصص التضمينية تؤدي دوراً برهانياً. فالصيد يتخذ من قصة دويان عذراً يبرر فيه قلة عطفه على الجن. ويدافع الملك في داخل هذه القصة عن موقعه عبر موقف الرجل الغيور وأنتى البيغاء. كما يدافع الوزير عن أقربائه بدفاع الأمير والغول. أما إذا ظلت الشخصيات هي نفسها في القصة المتضمنة والقصة المتضمنة، فهذا يعني أن هذا

التعليل عديم الجدوى: ففي «قصة الاختين الغيورتين من أختيها الصغرى» نجد أن قصة مفارقة أولاد السلطان للقصر، ثم تعرّف السلطان عليهما تتضمن قصة امتلاك الأشياء السحرية. وهنا يكون التعاقب الزمني هو التعليل الوحيد. ولكن وجود البشر - القصص هو الشكل الأكثر إدهاشاً للتضمين.

تتطابق البنية الشكلية للتضمين (وليس التطابق هنا مجانياً، هذا لا ريب فيه) مع البنية الشكلية للنحو. وهذه حالة خاصة من حالات التبعية. واللسانيات المعاصرة تعطيها اسم التضمين على وجه الدقة. ولكي يتضح هذا البناء، سنأخذ هذا المثل الألماني (يسمح النحو الألماني بتضمينات أكثر استعراضية): (إن الذي يدل على الشخص الذي قلب العمود الذي ينتصب على الجسر الذي يوجد على الطريق الذي يؤدي إلى فورمس سيتلقى جائزة).

إن ظهور اسم من الأسماء في الجملة يستدعي مباشرة عبارة تابعة، تروي القصة. ولكن، تحتوي هذه العبارة الثانية هي أيضاً على اسم. وتطلب بدورها عبارة تابعة، وهكذا دواليك حتى نصل إلى قطع قسري. وانطلاقاً منه، نأخذ مرة بعد مرة كل عبارة من العبارات المنقطعة. ولقصة التضمين البنية نفسها، على اعتبار أن دور الاسم تقوم الشخصية به: فكل شخص جديد يؤدي إلى قصة جديدة.

تتضمن ألف ليلة وليلة أمثلة تبعث على الدوار. ويبدو أن قصة الصندوق الدامي تمنحنا الرقم القياسي الذي حازت عليه. وفعلاً نرى هنا:

شهر زاد تحكي بأن

جعفر يحكي بأن

الخياط يحكي بأن

الحلاق يحكي بأن

أخاه (وهم ستة)...

وتعتبر القصة الأخيرة من الدرجة الخامسة. ولكن صحيح أيضاً أن أولى الدرجتين قد صارتا منسيتين تماماً، وما عاد لهما أي دور تقومان به. وليس هذا حال القصص في «مخطوطة ساراغوس التي عثر عليها»، حيث:

الفونس يحكي بأن
أفادور يحكي بأن
دون لوي يحكي بأن
بيسكيروس يحكي بأن
فراسكييتا يحكي بأن

وحيث تكون كل الدرجات، ماعدا الأولى، متصلة تمام الاتصال، وتصبح
غير مفهومة إذا عزلت إحداها عن الأخرى.

وإذا كانت القصة المتضمنة لا ترتبط مباشرة مع القصة المتضمنة (بوساطة هوية
الشخصيات)، فإن انتقال بعض الشخصيات من قصة إلى أخرى لأمر ممكن، وهكذا
نرى أن الحلاق يدخل في قصة الخياط (ينقذ حياة الأحذب). بينما نجد في المقابل أن
فراسكييتا تعبر كل الدرجات الوسيطة لتكون في قصة أفادورو (بأنها هي خليعة فارس
مدينة توليد)، وكذلك الأمر بالنسبة لبيسكيروس. ولهذه الانتقالات من درجة إلى
أخرى أثر مضحك.

وتصل طريقة التضمين إلى ذروتها مع التضمين الذاتي. وهذا يعني أن ذلك
يكون، عندما نجد القصة المتضمنة نفسها وقد تضمنت ذاتها في الدرجة الخامسة أو
السادسة. وتتمثل هذه «التعرية للطريقة» في ألف ليلة وليلة، وإننا على علم بتعليق
بورجيس حول هذا الأمر: «ليس ثمة [تضمين للنص] أكثر إثارة من ذلك الذي
نجده في الليلة / ٦٠٢ / . إنها ليلة سحرية بين الليالي. إذ يسمع الملك في هذه الليلة
من فم الملكة قصته الخاصة. وإنه يسمع القصة الأولى التي تحتوي على القصص
الأخرى، والتي تحتوي نفسها بضخامة. فالملكة تتابع، والمملك سيستمع دوماً، بلا
حرك، القصة المبتورة لألف ليلة وليلة، والتي صارت من الآن فصاعداً لا نهائية
ومستديرة. . .». لم يعد هناك شيء يفلت من عالم السرد الذي يغطي مجموع التجربة.

تعين أبعاد القصص المتضمنة أهمية التضمين. فهل نستطيع أن نتكلم عن هذه
عندما تكون أطول من القصة التي انحرفت عنها؟ وهل يمكن أن نعتبر كل حكايات
ألف ليلة وليلة شيئاً زائداً، أو تضميناً لأنها كلها متضمنة في شهر زاد؟. وكذلك في

«المخطوطة»: بينما يبدو أن القصة الأساسية هي قصة ألفونس، نجد أن أفادورو الثرثار يغطي بقصصه أكثر من ثلاثة أرباع الكتاب.

ولكن ما هو المعنى الداخلي للتضمين، ولماذا تجتمع كل هذه الوسائط لاعطائه الأهمية؟ إن بنية القصة تزودنا بالجواب: إن الخصوصية الجوهرية لكل قصة تكمن في إرساء بدهية التضمين، ذلك لأن القصة المتضمنة إنما هي قصة لقصة. فحين تحكي القصة قصة أخرى، فإن الأولى تبلغ مضمونها الخفي وتفكر في الوقت ذاته بنفسها في هذه الصورة. فالقصة المتضمنة صورة لهذه القصة الكبيرة المجردة التي لا تكون فيها كل القصص الأخرى سوى أجزاء صغيرة، وهي أيضاً، وبأن واحد، صورة للقصة المتضمنة التي تسبقها مباشرة. وأن تكون القصة هي قصة لقصة، فذلك قدر كل قصة تتحقق عبر التضمين.

تكشف ألف ليلة وليلة عن هذه الخاصية للقصة وترمزها بوضوح مميز. ويقال دائماً إن الفولكلور يتسم بتكرار للقصة نفسها. وفي الواقع، فإنه ليس من النادر في الحكايات العربية أن تُروى مغامرة ما مرتين أو أكثر. ولكن لهذا التكرار وظيفته الدقيقة، والتي نجهلها: إنها تقوم ليس فقط بإعادة المغامرة نفسها، ولكن أيضاً بإدخال القصة التي تكونها الشخصية. وإذا كان هذا هكذا، فإن هذه القصة في معظم الأحيان، هي التي تعتمد في التطور اللاحق للعقدة. فليست المغامرة التي عاشتها الملكة بدور هي التي منحتها عفو الملك أرماتوس، ولكنها القصة التي صنعتها «قصص عشق قمر الزمان». وإذا كانت تورمانت لا تستطيع أن تنمي عقدتها الخاصة، فذلك لأنها منعت أن تحكي قصتها للخليفة «قصة غانم». والأمير فيروز يملك قلب أميرة البنغال، ليس لأنه عاش مغامرته، ولكنه لأنه روى لها «قصة الحصان المسحور». ولذا لم يكن فعل الروي في ألف ليلة وليلة فعلاً شفافاً، إنه على العكس من ذلك، فهو الذي ينمي الفعل.

ثرثرة وفضول. حياة وموت.

تتلقى قضية أداء الكلام في الحكاية العربية تأويلاً لا يترك شكاً في أهميته. وإذا

كانت كل الشخصيات لا تتوقف عن روي القصص، فذلك لأن هذا الفعل تلقى التكريس الأعلى: فروى يساوي عاش. والمثل الأكثر بدها، هو مثل شهرزاد نفسها، والتي تعيش فقط مادامت تستطيع أن تتابع الروي. ولكن هذا الموقف يتكرر دون توقف في داخل الحكاية. فالدرويش استحق غضب العفريت، ولكنه حظى بعفوه لأنه روى له قصة الحساد (الحمال والنساء). وكذلك الحال بالنسبة للعبد الذي ارتكب جريمة. فلكي ينجو بحياته، فإن سيده لا يترك له إلا حظاً واحداً: «إذا رويت لي قصة أكثر اندهاشاً من هذه، فسأعفو عن عبدك، وإلا فسأعطي الأمر بقتله، هذا ما يقوله الخليفة (الصندوق الدامي)». وثمة أربعة أشخاص اهتموا بقتل أحذب. قال أحدهم للملك: «أيها الملك السعيد، هل تصفح عني إذا رويت لك المغامرة التي حدثت لي البارحة، قبل أن ألتقي بالأحذب الذي ادخل بحيلة إلى بيتي؟ إنها أكثر اندهاشاً من قصة هذا الرجل. أجاب الملك: إذا كانت كما تقول فسأدع الحياة لأربععتكم». (جثة متجولة).

القصة تساوي الحياة. وغياب القصة يساوي الموت. وإذا لم تجد شهرزاد قصصاً لترويها، فإنها ستعدم. وهذا ما حصل للطبيب «دوبان» عندما كان مهتداً بالموت: لقد طلب إلى الملك أن يقص قصة التمساح، فرفض طلبه وهلك. ولكنه ينتقم بالطريقة نفسها. وإن صورة هذا الانتقام هي أجل ما في ألف ليلة وليلة: فلقد أعطى دوبان القاضي كتاباً ليقرأه، أثناء قطع رأسه، يقوم الجلاد بعمله، أما رأس دوبان فيقول:

« — أيها الملك، تستطيع أن تطلع على الكتاب.

فتح الملك الكتاب. وجد الصفحات وقد لصق بعضها ببعض، وضع إصبعه في فمه، بلله بلعابه، وطوى الصفحة الأولى، ثم الثانية وما بعدها. وتابع يتصرف هكذا، والصفحات لا تفتح إلا بصعوبة، حتى وصل إلى الصفحة السابعة. نظر إلى الصفحة، فلم يجد شيئاً مكتوباً فيها. قال:

— أيها الطبيب، لا أرى شيئاً مكتوباً على هذه الصفحة.

أجاب الرأس:

– قلب الصفحات أيضاً.

فتح صفحات أخرى، ولم يجد شيئاً. لم تمض لحظات إلا والمخدر قد سري فيه: لقد كان الكتاب ملقحاً بالسم. خطأ خطوة، اهتز على ساقيه، ثم مال نحو الأرض».

الصفحة البيضاء مسمومة. والكتاب الذي لا يروي أي قصة يقتل، وغياب القصة يعني الموت.

ونجد، إلى جانب هذا البيان المأساوي عن اللاقصة، مثلاً آخر أكثر متعة: كان ثمة درويش يروي لكل من يمر به كيفية امتلاك الطير الذي يتكلم. ولكن هؤلاء فشلوا جميعاً، وتحولوا إلى أحجار سوداء. ولقد كانت الأميرة باريزاد هي أول من استولى على الطير، فحررت كل المتقدمين التعساء. «أرادت الفرقة أن ترى الدرويش أثناء مرورها، وأن تشكره على حسن استقباله ونصائحه الطيبة، التي وجدوها صادقة. ولكنه كان قد قضى نحبه، ولم يدر أحد هل مات من الكبر، أم مات لأنه لم يعد ضرورياً لتعليم الطريق الموصل إلى امتلاك الأشياء الثلاثة، التي انتصرت فيها الأميرة باريزاد» (قصة الأختان). ليس الانسان سوى قصة. وما أن تفقد القصة ضرورتها حتى يموت. وما يقتله أحد سوى السارد، لأنه فقد وظيفته.

أخيراً، إن القصة الناقصة في مثل هذه الظروف تساوي الموت أيضاً. وهكذا، فإن ذلك الذي ادعى أن قصته كانت أجمل من قصة الأحذب، نجد أنه ينهيها قائلاً للملك: «هذه هي القصة المدهشة التي أردت أن أرويها لك، وهذه هي القصة التي سمعتها أمس والتي أحملها إليك بكل تفاصيلها. أليست أكثر إدهاشاً من مغامرة الأحذب؟ - لا، إنها ليست كذلك، وتأكيدك لا يتطابق مع الحقيقة. هذا ما أجاب به ملك الصين. يجب أن أنفذ حكم الإعدام فيكم أنتم الأربعة».

ليس غياب القصة هو الوجه المعاكس الوحيد للمعادلة: قصة - حياة. فالرغبة في سماع قصة، يعرض المرء أيضاً لمخاطر قاتلة. وإذا كانت الثروة تنجي من الموت، فإن الفضول يؤدي إليه. وهذا القانون هو القاعدة لعقدة واحدة من أكثر الحكايا

غنى، «الحَمَال والنساء». فلقد استقبلت ثلاث نساء من بغداد في بيتهن بعض الرجال المجهولين. ويقترحن عليهم تنفيذ شرط واحد مقابل الملذات التي ينتظرونها: «لا تطلبوا أي تفسير لكل ما ترونه». غير أن ما يرونه يبلغ من الغرابة حداً يدفعهم ليسألوا النساء رواية حكايتهن. وما أن أخذت هذه الأمنية شكلها، حتى نادى النساء على العبيد. «يختار كل واحد منهم رجله، وبسرعة يميل عليه، يقلبه أرضاً ويضربه بعرض سيفه». لقد أصبح الموت فرضاً على الرجال، لأن طلب القصة، والفضول، أمر يستوجب الموت. ولكن كيف سيخرجون من المأزق؟ سيكون ذلك بفضل فضول جلاذيتهم. وبالفعل، تقول إحدى النساء: «اسمح لهم أن يخرجوا ليسيروا على طريق أقدارهم، بشرط أن يحكي كل واحد حكايته، وأن يروي بقية المغامرات التي قادته لكي يزورنا في بيتنا. أما إذا رفض فاقطعوا رأسه». عندما لا يعادل فضول المستقبل موته الخاص، فإنه يعيد الحياة للمحكومين. أما هؤلاء، فإنهم على العكس من هذا. إنهم لا يستطيعون خلاصاً إلا برواية قصة. وأخيراً، ثمة انقلاب ثالث: كان الخليفة المتنكر من بين من تلقوا دعوة النساء الثلاث. فقد استدعاهن في اليوم الثاني إلى قصره، وغفر لهن. ولكن الشرط: أن تقص.. تسلب الحكايات شخصيات هذا الكتاب. فصرخة ألف ليلة وليلة ليست «البورصة أو الحياة»، ولكن «القصة أو الموت». وإن هذا الفضول هو في الوقت نفسه ينبوع لعدد لا يحصى من القصص، وينبوع لعدد من المخاطر لا يتوقف. فالدرويش يستطيع أن يعيش بصحبة عشرة من الناس، أصاب العور عيونهم اليمنى، ولكن ثمة شرطاً واحداً: «لا تطرح أي سؤال فضولي، لا عن عجزنا، ولا عن حالنا». ولكن طُرح السؤال، وتولى الهدوء. ولكي يبحث الدرويش عن الجواب، فقد ذهب إلى قصر منيف، حيث عاش فيه عيشة الملوك، محاطاً بأربعين من الغيد الحسان. وفي يوم من الأيام يذهبن، ولكن بعد أن قلن له إذا أراد المكوث في هذه السعادة، فعليه أن لا يدخل غرفة مخصوصة، ولقد حذرته قائلات: أشد ما نخشاه عليك أن لا تستطيع عدولا عن هذا الفضول الفاضح، فإنه سيكون سبباً في تعاستك». وبطبيعة الحال، فإن الدرويش أثر الفضول على السعادة. ولا يختلف الأمر بالنسبة لسندباد. فهو على الرغم من كل مصائبه، يعود للسفر بعد كل رحلة: إنه يريد أن تحكي له الحياة

جديداً، وقصصاً جديدة.

النتيجة الجلية لهذا الفضول، هي ألف ليلة وليلة. ولو أن هذه الشخصيات كانت قد فضلت السعادة لما وجد الكتاب.

القصة : المتّم والمتّم

يجب على الشخصيات أن تحكي لكي تستطيع أن تعيش. ولهذا السبب أيضاً، تتجزأ القصة الأولى وتتعدد إلى ألف ليلة وليلة من القصص. ولنحاول الآن أن تبني وجهة النظر المقابلة، ليس من موقف القصة المتضمنة، ولكن من موقف القصة المتضمنة. ولنسأل أنفسنا: لماذا تحتاج هذه الأخيرة أن يعاد أخذها في قصة أخرى؟ وكيف يمكن للمرء أن يفسر أن القصة لا تكتفي بذاتها ولكن تحتاج إلى تطويل، وإلى إطار تصبح فيه جزءاً بسيطاً من قصة أخرى؟

وهكذا إذا اعتبرنا القصة ليس وعاء يحتوي قصة أخرى، ولكن قصة تحتوي نفسها، فإن خاصية غريبة ستجلى، ذلك لأن كل قصة تبدو، وكأنها تمتلك شيئاً تُتمه، أو فائضاً، أو ملحقات، يبقى خارج الشكل المغلق الذي ينتجه تطور العقدة. ومن هنا، فإن هذا الشيء المتّم، والخاص بالقصة، يعتبر أيضاً شيئاً ناقصاً في الوقت نفسه. فالزيادة نقص كذلك، ولكي نسد هذا النقص الذي أحدثته التهمة، فوجود قصة أخرى يعتبر ضرورياً. وهكذا فإن قصة الملك الجاحد الذي أهلك دويان، بعد أن أنقذ هذا حياته، تحتوي على شيء أكثر من هذه القصة نفسها. وبسبب هذا، فإن الصياد يرويه على كل حال، واضعاً التهمة نصب عينيه. ويمكن لهذه التهمة أن توجز بالعبارة التالية: يجب أن لاتأخذ المرء شفقة بالجاحد. وهكذا نرى أن التهمة تبحث عن مكانها في قصة أخرى. وبهذا تصبح حجة يستعملها الصياد عندما يعيش مغامرة، شبيهة بمغامرة دويان، إزاء الجن. ولكن قصة الصياد والجن تحتوي على زيادة، فتبحث هي الأخرى عن قصة جديدة. وليس ثمة سبب يدعو إلى إيقاف هذا الأمر في مكان ما. وإن محاولة التميم عبث إذن: فهناك دائماً تهمة تنتظر قصة قادمة. نأخذ هذه التهمة عدة أشكال في ألف ليلة وليلة. وإن واحداً من هذه الأشكال

الأكثر شيوعاً هو البرهان والحجة كما في المثال السابق : فالقصة تصبح هنا وسيلة لإقناع المحاور. أما من جهة أخرى، فإن التتمة، في المستويات العليا للتضمين، تتحول إلى شكل تعبري بسيط، أو إلى حكمة، موجهة إلى استخدام الشخصيات، كما هي موجهة إلى استخدام القراء. ومن الممكن، أخيراً، إجراء عملية دمج للقارئ أكبر حجماً (ولكن هذا الأمر ليس سمة من سمات ألف ليلة وليلة) : فأى سلوك يثيره القارئ يعتبر تتمة أيضاً. وهكذا يؤسس القانون نفسه : كلما كانت هذه التتمة أكثر استهلاكاً داخل القصة، أثارت القصة رد فعل أقل من جهة قارئها. وإننا لنبكي حين نقرأ Manon Lescaut، ولكننا لا نفعل هذا حين نقرأ ألف ليلة وليلة.

لننظر إلى مثل من الحكمة الأخلاقية. فلقد اختصم صديقان على أصل الثروة : هل يكفي أن يملك المرء مالاً في البداية؟ يتبع ذلك القصة التي تُظهر إحدى الأطروحات التي تمّ الدفاع عنها. ثم تأتي القصة فتظهر الأطروحة الأخرى. ونستنتج في النهاية : «ليس المال وسيلة أكيدة لجمع مال آخر، يصبح المرء به غنياً». (قصة حسن الحبال).

وكذلك الحال بالنسبة للسبب والأثر النفسيين. هنا يستوجب الأمر أن نفكر بهذه العلاقة المنطقية خارج الزمن الخطي. فالقصة تسبق الحكمة أو تتبعها، أو هي الاثنان معاً. ولا يختلف الحال هنا عنه في Le Décaméron. فبعض القصص إنما تم إبداعها لكي تجلي استعارة (مثلاً «كشط البرميل») وتبدعها في الوقت نفسه. ومن العبث أن نتساءل اليوم إذا كانت الاستعارة قد ولدت القصة، أو أن القصة هي التي ولدت الاستعارة. ولقد اقترح «بورج» شرحاً معكوساً لوجود المجموعة كلها : «إن هذا الاختراع [قصص شهرزاد].. هو، فيما يبدو، سابق على العنوان، وقد تم تخيله لكي يصار إلى تبريره». إن قضية الأصل لا تطرح. فنحن خارج الأصل، ولا نقدر أن نفكر فيه. فالقصة المتممة ليست أكثر أصالة من القصة المتتمة، ولا العكس. إذ كل واحدة منها تحيل إلى أخرى، وذلك في سلسلة من الانعكاسات التي لا تستطيع أن تأخذ نهاية إلا إذا أصبحت أبدية : هكذا بوساطة التضمين الذاتي.

هذا هو الفيض الذي لا يتوقف لقصص ألف ليلة وليلة في آلة القص الرائعة هذه، ويجب على كل قصة أن تجعل طريقة بيانها واضحة، ولكن من أجل هذا صار ضرورياً أن تظهر قصة جديدة، لا تكون فيها طريقة البيان هذه إلا جزءاً من التبيين. وهكذا ستصبح القصة الراوية على الدوام قصة مروية أيضاً. فتنعكس القصة بها وتجد صورتها الخاصة. ويجب على كل قصة، من جهة أخرى، أن تخلق جديداً في داخلها بالذات، لكي تستطيع شخصياتها أن تعيش. كما عليها أن تفعل في خارجها لكي يتم فيه استهلاك التهمة التي يستوجبها لا محالة. ولقد بدا أن الذين ترجموا ألف ليلة وليلة على اختلاف عددهم، أنهم كابدوا جميعاً من طاقة آلة السرد هذه: فلم يكتف أي منهم بترجمة بسيطة للأصل ووفية. فكل مترجم إما أضاف بعض القصص أو حذف (وهذه طريقة في خلق قصص جديدة، على اعتبار أن القصة انتقاء دائم). فطريقة البيان مكررة، والترجمة تمثل لوحدها حكاية جديدة لا تنتظر سوى ساردها: فبورجيس روى جزءاً في «ترجمات ألف ليلة وليلة».

ثمة أسباب كثيرة إذن تجعل القصص لا تتوقف أبداً، فتساءل لا إرادياً: ماذا يجري قبل القصة الأولى؟ وماذي يجري بعد القصة الأخيرة؟ إن ألف ليلة وليلة تعطي الجواب، ساخراً، لمن أراد أن يعرف القبل والبعد. فالقصة الأولى، قصة شهرزاد تبدأ بهذه الكلمات التي يمكن أن تُسمع بكل المعاني (ولكن يجب أن لا نفتح الكتاب لكي نقرأها، وإنما يجب أن نتوقعها توقعاً، إذ أنها جيدة في مكانها): «يُحكى...» إنه من غير المجدي أن يبحث المرء عن أصلها ضمن الزمن، ذلك لأن الزمن يأخذ أصله في القصة. وإذا كان قبل القصة الأولى ثمة «حكي»، فإن بعدها ثمة «سيحكي»: ولكي تتوقف القصة، يجب علينا أن نقول إن الخليفة المندھش قد امر بكتابتها بحروف من ذهب في حوليات المملكة، أو يأمر أيضاً أن «تذاع هذه الحكاية وتروى في كل مكان بكل تفاصيلها وإن دقت».





شعر: د. أحمد محمد المعتوق

وحصاناً سامي الطرف طموح
ذا جناحين من الياقوت، باليمن مُحَصَّن
بالتعاويد على غرته البيضاء
كالهيكَل كالليل مُطَهَّم
من دمعسٍ سرجه بالدر منسوج مؤطر
وركاب نرجسي اللون زاهٍ
وشاح من حرير الشام أخضر
طار بي الأشقر في زهو الظلام
حول أسوار المدائن
وبغابات الزحام
طار بي شوقاً إلى حيث غروب الشمس
كالنيزك أهوى ثم طار
طاف أبراج العذارى

طاف بالجوزاء مفتون الجناح
 طار لا أدري متى لا أين ! عن عيني تواری
 كلُّ شيء
 كنتُ نشوانا على دفء جناحيه
 نسيم الغرب غطاني وطار
 كان حلماً كالنهار
 عندما حطَّ على جنح سحابه
 فوق وادي الماس
 أبصرتُ زرافات من الناس يغنون ويمشون سكارى
 يضرّبون الدفَّ حول النار في نشوة حلم
 يهتفون : النصر للقوم الغياري
 ثم أبصرت طيور البجع عريا تتهاذى
 قرب واحات المساء
 تنفضُ الصيف على الشيطان أو تستاف عطر الكبرياء
 من بقايا الشمس تبني عرش بلقيس
 وصرحاً من قوارير كلون الماء كالبرق اعتلى سرج الهواء
 ترسل الضوء على الريش كأحلام صبايا
 حولها يدنور ويداً فرويدا يخطف الضوء من المساء
 آه أبصرت مغاره
 حفّها الليلُ وأرعى عندها صوناً ستاره
 ورأيت الرمل كالبرعم ينمو
 حولها يضرّم ناره
 تكتبُ الريح على وجه البحيرات عباره
 ها هنا حطَّ ركابي

ها هنا تهتُّ مع الغزلان والصيد الحلال
ها هنا وكرُّ الحُبَّارِ
عند هذا السهل يصطاد رماة الحيِّ
والريح تذكى لشواء اللحم نيران المغاره
ها هنا فوق رفات الصبح في كهف العراء
حطَّ بي الأشقر وانساب على سفح الفضاء
فعصبتُ الرأس بالريح وفي النفس إباء
وغما في الجفن لبلاب المساء
وتمنيتُ على سادنة الليل :
هيبني نجمة تزرع في الصدر نداء
ودعيني فسأغدو للقاء الشمس بكرةً
ومن البرج كطير ذهبي الريش تسعى
فتلاقيني على رنة خلخال حبيب
وتُجلي وحشة الدرب خطاها
أتملى في ضحى العمر نهراً مورق الأضواء أخضر .





العودة

شعر: عبد العليم الصباني

«إلى من قادني بطهرها إلى طريق العودة»

ومن ثورة هوجاء تصرخ في دمي
أضاءت بليل من ضلال مخيم
من الرجز تسعى في طريق جهنم؟
قوى الشر في نفسي وضقت بمأثمي
أخفف من غلواء قلب مقسم
أتيت لدى أبوابك اليوم أرغمي
وأطلال كبر مستباح محطم
شفيهان في ماضٍ من الائم مظلم
بكفؤك: لكني بطهرك أحتمي
فولّي.. وألقى بين كفّيك بلسمي

اعيدك من صايدٍ بجنيّ ظاميء
فما أنتِ إلا ومضة من قداسة
وهل كنتُ - لولا أنتِ - إلا بقية
فلما تبدّت لي رؤاك تخاذلت
خُذيني فضميني إليك لعلني
من الحمأ المسنون من فورة اللظى
أتيتُ وملء النفس نجوى ورهبة
أتيت ولي من حرقتي وضراعتي
عشتك عشق التائبين وما أنا
طوى الله ماضي الذي ضل سيره



قصّة بملر: ملك حجاج عبّيد

— بابا وصلنا

أوقف السيارة أمام المدرسة، أتلقى
قبلة رنا، أرقبها وهي تجري إلى الباب،
تلتفت إلي بوجهها الضاحك، تلوح
بيدها وتغيب داخل أسوار المدرسة،
تدرج السيارة، تنعطف إلى اليمين،
ينزل أحمد.

— مع السلامة يا بابا.

في صوته رنة حزن وفي عينيه سهوم،
أحس ألماً يخزني، أكاد أناديه ولكنه يغيب
عن ناظري بين شلة من رفاق يصخبون
قبل الدخول إلى المدرسة.

تنحدر السيارة في الشارع النازل إلى

مركز المدينة، تحمر الإشارة، أخفف
السرعة، أضحك عالياً، يجب أن تتقيد
بالقوانين. متى؟ الآن. يا مروان؟
أقهقه بصوت عال، دائماً بعد فوات
الأوان.

«لا تعبر التقاطعات عند احمرار
الإشارة.

أعبرها سهماً، وأرى الهلع في عينيها.

— زوجك بارع يا ليلي لا تخافي..

زوجك خائب يا ليلي.. زوجك بائس.

قال لي والدي:

— أخرج من البيت أيها الغبي.

وقال لي الأستاذ:

— لا تضيع وقتك في الدراسة، لن
تفلح.

وأنا أعرف أنني لو أمسكت الذهب
لاستحال في يدي تراباً.

— التجارة ذكاء وقوانين سوق أيضاً،
يجب أن تعرف متى تقدم ومتى تحجم.

— أنت متهور، كيف تكتب له شيكاً
وأنت تعرف أن لا رصيد لك في البنك،
سيلقيك في السجن».

تستوطني رياح حارة، أحس بأنني
سأختنق، لم يبق إلا السجن، أفتح
«تابلو» السيارة أرى الجسم المعدني
الأسود ممدداً هناك، أتنفس ملء رئتي ثم
تعتريني قشعريرة باردة.

— لن أبقى في عمان، سأخذ الأولاد
وأذهب إلى البلد، عندما يصبح
باستطاعتك أن تستقل بعملك ويصبح
لنا منزل نعيش فيه بمفردنا بعيدين عن
سيطرة أختك وزوجها ساعود، قبل
ذلك لا.

— لن تذهبي، ستبقين هنا، حياة
الشتات هذه لا أقبلها لنفسني ولا
لأولادي، تحملي معي ريشاً أستطيع
الوقوف ثانية.

— تحملت كثيراً لم أعد أستطيع

الاحتمال.

— وأنا لم أعد أستطيع الاحتمال.

— ديونك استحققت السداد منذ زمن
بعيد، غداً سيحجز على المحل، يجب أن
تخلي بيتك، وهذا الشيك أيها المجنون
كيف كتبتة؟..

— إذهب إلى السعودية، كون رأسمال
هناك ثم عد قد نعيش في الأردن أو في
أي مكان.

— لم أعد صغيراً، لا أستطيع أن أعود
إلى السعودية، لأبدأ من الصفر.
— وأنا لن أقبل صدقات الآخرين.

— أيتها الجاحدة متى عشنا على
صدقات الآخرين؟

— أختك تنظر إلينا من أعلى، زوجها
سيعتبر نفسه المحسن الذي أنقذنا، إنني
أكرهها.

— كنتما صديقتين.

— ولكنني الآن أكرهها، وسأكرهك
إن قبلت بالعمل عند زوجها.

ليلي الغاضبة، ليلي الخجول، ليلي
التي أحبها وأكرهها والتي أتمنى أن أقدم
العالم هدية لعينيها.

«— ليلي حبيتي، أحب عينيك،

شعرك، تشردت كثيراً، تعست إلى أن
التفتيك، أنت ملجأى وأمانى .
— وأنا أحبك يا مروان .

من السعودية إلى الكويت إلى عمان
رحلة تعب وحب .
— ستصبح أباً يا مروان . ماذا
نسميه؟
— نسميه أحمد على اسم أبي .

أبي أين أنت الآن يا أبي، أيها الرجل
المهرم المتعب في أية أرض نائية حططت
رحالك لماذا تلح علي الرغبة في رؤيتك؟
سبع سنوات لم نلتق .

أغمض عيني . . أراه . . . قامة
طويلة، وجه أسمر، عينان سوداوان
براقتان، يسافر، يعود، يأخذنا معه،
يهجرنا، استامبول، القاهرة، الخرطوم،
يغيب سنوات، عجري جواب آفاق . .

أمي الأبية الشائخة ظننتها اعتادت
الوحدة، لكن ذات يوم سمعتها تتوسل
إليه :
— إنني أحتاجك إلى جانبي لقد
تعبت .

أقام بيننا شهرين ثم حمل حقيقته
وعاود السفر .

وجه أمي حزين . . في كل بلد له

امراً، تعرف ولكنها تتجاهل، تبسم،
تترين عندما يحىء، تذبل عندما
يغيب . . كانت صبية . . كانت جميلة . .
كانت معذبة . . كبرنا، انتشرنا، لبيبا،
الكويت، السعودية، أميركا . . عائلة؟
هل كنا عائلة؟ أنا وليلى وأحمد ورناء . .
هل نحن عائلة؟
— سافر، عد .

وأنا أريد أن أحتضنها، أن أحس
خفق قلبيهما، أن ينموا تحت عيني
وبصري .

— «مروان لا تدع عناد زوجتك يؤثر
عليك، العمل مع زوجي مضمون،
جربت وانفصلت عنه، أنظر ما آل إليه
حالك . أخجل منه لم يعد باستطاعتي أن
أطلب منه إقراضك المزيد» .
تجمل منه؟ أم تجمل أن تقول لي
أنت فاشل .

— «أختك مغرورة، مذ كنا طالبتين
وهي تعتقد أنها تستطيع أن تحوز العالم
بجمالها، فكيف وقد أصبحت حرم
المقاول الكبير، الملياردير؟» .

— لا تسمي حياتك بالغيرة منها .
— أنا لا أغار منها، ولكن أريد أن
أذهب بعيداً عنها، مروان أرجوك لقد
تلفت أعصابي .

وأنا تلفت أعصابي، وتلفت حياتي .

أتوقف أمام البيت، أيها البيت يجب
أن أغادرك غداً، ولكنني مصمم على
مغادرتك اليوم، أيها البيت كنت واحة
حياتي . . وأنت يا ليلي كنت الواحة لي
فلم تغيرت؟

«— مروان حبك يكفيني، ولكن بحق
الله دعنا نغادر إلى أي مكان تختار،
لنذهب معاً أو دعني أذهب مع الأولاد» .
أنا المسؤول يا ليلي، حملتك الكثير
وأنا الآن أعذك بالراحة .

أفتح الباب .

— عدت يا مروان .

أحرق في وجهها، كم أحبها، هاتان
العينان المحبتان العذبتان، هذا الشعر ما
زال جميلاً، هذه القامة كم ضممتهما .

ترنو إلي متسائلة :

— أعد لك القهوة؟

— نشرها معاً .

تحرق في وجهي مستغربة :

— ما بك يا مروان؟ لم يرتعش

صوتك؟

— سنرحل معاً .

— إلى أين؟

— إلى حيث لا ديون ولا متاعب .

— عَمَّ تتحدث يا مروان؟

— أتعبتك معي وإن تركتك
ستعذبن أكثر .

فتحت فمها لتتكلم، عاجلتها :

— أنا إنسان بائس، لا أمل ولا رغبة
لي في شيء، لم أستطع أن أحقق في حياتي
شيئاً ولن أستطيع بعد الآن، من يعرف
أنه ليس كفؤاً لهذه الحياة عليه أن لا
يعيشها، كان يجب أن أتعظ من أبي
ولكنني لم أفعل، لذلك يجب أن أغادر .
اقتربت تريد أن تطوقني بذراعيها .
— ابقِ مكانك لا تقتربي .

ارتفعت يدي بالمسدس، التمعت
عينها بالرعب .

ارتجفت يدي، انطلقت رصاصة
وثانية وثالثة، انبجس الدم من كتفها
وصدرها، تلمح قميصها، صرخت،
سقطت .

ركضت إليها، أخذت رأسها إلى
حجري، أطلت من عينيها نظرة
جارحة .

— لماذا؟

— لأنني أحبيتك لا أريد لك أن تذلي
بعدي .

ابتسمت بحزن، ثبتت نظرتها في
وجهي .

— أحمد ورننا .

— سيعيشان .

— وأنت؟

— اسمعي .

سمعت دويأ في رأسي، وتناثرت
أشياء الغرفة، رأيت وجه أبي وأمي
وإخوتي، من النافذة رأيت سماء وغيوماً
ورماداً وسواداً .

ليل :

— اشرب قهوتك يا مروان .

— سأعود لنشربها معاً .

لماذا سيعود؟ المفروض أنه سيذهب
ليدبر أموره، لكم تغير، دخان، أرق،
صراخ، أصبحت أخاف منه، أخاف
هذه العصبية التي تحيل البيت إلى
جحيم .

قالت لي رنا :

— إنني أخاف أبي، عندما ضرب
أحمد البارحة ظننت أنه سيقتله، ماما،
أحمد لم يعد صغيراً إنه في الرابعة عشرة،
قال لي إنه سيترك البيت ويرحل .
أحمد يفكر بالرحيل ! أهى لعنة
متوارثة؟ مروان كان في السادسة عشرة
من عمره عندما رحل، وأبوه الغجري
المترحل؟

أكان خطأ اقتراني بمروان؟ ما أغباني
وأنا أطرح هذا السؤال الآن، مروان أي

تناقض يتنازعك، أي جنون؟

«— مروان أنت لا تعرف الاعتدال،

إما دخل كبير وتبذير دون حساب، وإما
خسارة وتصفية أعمال وأيام صعبة
وانتقال من بلد إلى بلد .

— في هذه المرة لن تنتقل سأعمل مع
زوج مروة .

— عملت معه فماذا كانت النتيجة؟

— وانفصلت عنه فماذا كانت

النتيجة؟

— إذن؟

ونظر إلي نظرتة المتحدية فلم أجرو
على قول ما كنت أريد قوله .

ضاقت الدنيا، لم يعد هناك إلا
زوجها ليعمل معه، أنفها في السماء وأنا
بعيدة عنها فكيف سيصبح ومروان تحت
سيطرتها؟

كنا صديقتين نتهامس بأسرارنا،
تزوجت، اغتنى زوجها، داخلتها
الخيلاء، مال وجهه، فيلا، سفريات إلى
أوروبا، ثياب من أحدث بيوت الأزياء،
شلة أرستقراطية انضمت إليها، لم تعد
مروة التي أعرفها، أصبحت نجمة مجتمع
متألقة .

— لا يامروان . سأذهب مع الأولاد

إلى البلد، ولك الحرية في أن تعمل هنا
أو تذهب إلى السعودية.

وكأنه كان ينتظر هذه اللحظة
ليشتعل:

— لست صغيراً، أصبحت في الحادية
والأربعين من عمري، أنت والأولاد
يجب أن تكونوا معي لا أحتمل حياة
الوحدة، ولا أريد لكم حياة التشرّد.

أأنا التي تسببت في هذه الحياة؟ لعنة
التشرّد ورثها عن أبيه «كل سماء أعمل
تحتها فهي سمائي» وأنا أحن إلى سماء،
أطلت طفولتي وشبابي وأشعر بتعاسي،
في البعد عنها.

أغمض عيني، أحلم ببيت هادئ
أعيش فيه حتى نهاية العمر.

سنوات زواجي كيف قضيتها؟ ست
سنوات في السعودية، خمس في
الكويت، اثنتان في البلد، اثنتان في
عمان، لست بالإنسانة المتطلبة ولكن لي
الحق في أن أمد جذوري في بلدي، أتمنى
أن ألفت الشوارع والأشجار والناس، أن
أحس بالانتماء إلى مكان ما، بقعة من
أرض وسماء.

أنا الباحثة عن الانتماء في بيت أمي،
في بيت أبي، في بيت جدي.

وجه زوج أمي بابتسامته المزيفة أمام
أمي وعبوسه من وراء ظهرها، وجه
زوجة أبي «قطة المطبخ البيضاء
السمينة».

أسمعها تهمس لأختها:

— إنها تنقص عليّ حياتي.

— لماذا لا تزوجينها؟

— تدنيان رأسيهما من بعضهما

تتهامسان.

في المساء تقول لأبي:

— لماذا لا نزوج ليلي لأخي، لن تجد

عريساً أفضل منه، يحمل إجازة جامعية
يعمل مع والدي في تجارته، مستقبله
مضمون.

— ولكنها صغيرة، لا تزال في السابعة

عشرة من عمرها.

وأتصور أخاها التافه، ذا الوجه
الأبيض المنتفخ فأحس بالكراهية تجاهه.

يقول والدي:

— هيا يا ليلي اجتهدى لتدخلتي كلية

الطب، سأرسلك إلى أي بلد تشائين
لتكلمي اختصاصك.

وما كنت أريد الاجتهاد، ولا أن

أصبح طبيبة، كنت صغيرة أبحت عن
الحب والحنان. ووجدتهما في عصام. يا

إلهي كم أحببتك، أربع سنوات وهو
يسكن عيني وقلبي وسمعي، ضوء
غرفته، رواجه، مجيئه، صوته العذب
على الهاتف.

غنية به، فرحة، أنتظر يوم تخرجه
ليتقدم إلى أبي.. هل عرف هذا الغبي
معنى أن يقول لي:

— يجب أن أكون صريحاً معك، لا
أنكر أنني أحببتك أما الآن ففي حياتي
فتاة أخرى، ثم إنني سأسافر إلى الخارج
لأحصل على شهادة الدكتوراه.

خرج عصام من حياتي ولكنه
استعصى في قلبي، ما كنت أصدق أن
حبي الرائع قد انتهى بهذا الغباء، كنت
مجروحة الكبرياء فجاء مروان ليرد إليَّ
كرامتي.

قالت مروة تعرف بالشاب الداخل
إلينا:

— هذا مروان. أخي الذي يعمل في
السعودية. وهذه ليل صديقتي.

التقت نظراتنا، رأيت في عينيه
صحارى شوق وظماً.

— ليلي لقد أحببتك مذ رأيتك، في
عينيك حنين وشوق، كأن كلاً منا كان
يبحث عن الآخر.

كان متعجلاً وكانت زوجة أبي
مستعجلة فأقنعت والدي بالموافقة.

— مروان ليس الزوج الذي كنت
أتمناه لك يا ليلي، إنه لا يحمل إلا
الثانية.

— لا أحلم بأستاذ جامعي مثلك يا
أبي، مروان طيب وسأكون سعيدة معه.

مروان الطيب، الوادع، المحب،
النقي، من يعرفه عندما يصبح
مجنوناً؟.. ما عرفت جنونه إلا بعد
الزواج.

أول مرة احتد فيها علي أخافني بعينه
المتهوجتين وعروقه النافرة، وصراخه
الهستيري، ولكن عندما هدأ جاء إليَّ
يقبل يدي:
— سأمحني أعرف أنني أخطأت.

الغربة شهدت عذاباً وسعادتي
وفرحي، يعود إلى البيت منهكاً، يتناول
عشاءه مغمض العينين ثم يغرق في
النوم، سئمت، حننت إلى بلدي،
تذكرت عصاماً، عنفت نفسي. تقربت
إلى مروان وعندما عرفته غفرت له
جنونه، كان يغمرني بحنان ما عهدته
عند أبوي، كان صديقي وحبيبي
وزوجي.

ريح وخسارة، فرح وحزن، خوف
وسفر، افلاس، شيك بدون رصيد...
رعب...

— لماذا أخفيت الأمر عني؟
— لم أرد إخافتك، ظننت أنني
أستطيع أن أتدبر الأمر وحدي، ثم ما
الذي تستطيعين أن تفعليه؟
كان يتحدث بألم ثم فاجأني بسؤاله:
— هل ندمت على الزواج مني؟
تأملت وجهه الحزين، رأيت ملامح
القهر واليأس.
— أبداً يا مروان، لقد أحبيتك،
وسأحبك حتى آخر يوم في حياتي.
تندت عيناه بالدموع وخرج من
البيت.

لماذا تلح علي الذكريات؟ أشعر بأنني
أخفق، لماذا يعاودني الحنين إلى أمي،
إلى أبي، إلى الحي الذي نشأت فيه؟
يا للأيام ! يا لحياة الإنسان ! من قال
إن الإنسان يملك قدره؟ ليتني أستطيع أن
أمتلكه لأتوجه إلى شاطئ أمان
واستقرار.

يفتح الباب، أسمع وقع خطواته في
الداخل.
— عدت يا مروان.



عندما جاء أحمد كاد يجن من الفرح،
راح يرقص في البيت ويصرخ كالطفل:
— أصبحت أباً.
ثم جاءت رنا، قال لي:
— يكفيننا اثنان، لقد كنا ثمانية أولاد،
لو كنا اثنين فقط ما تشتنا، ما ذهب كل
منا إلى بلد، هل تصدقين أننا منذ سبع
سنوات لم نجتمع؟
كان مهووساً بي وبالبيت والأولاد،
كان حنوناً وقاسياً، اذا أخطأ الصغيران
ضربهما حتى الإيلام، ثم يندم ويغرقهما
بألهدايا.

يحدق إليّ بنظرة غريبة .

— أعد لك القهوة .

يأتيني صوته من واد عميق .

— سنشرها معاً .

— ما بك يا مروان؟ لم يرتعش

صوتك؟

المح في عينيه التماعة غريبة .

— أنا إنسان يائس ولا أمل لي ولا رغبة

في شيء، لم أستطع أن أحقق شيئاً ولن

أحقق . يجب أن أغادر .

أرنبو إليه بحب وإشفاق، هذا الوجه

المعذب يحتاج إلى لمسة حنان تمسح عنه

أحزانه، أراه طفلاً صغيراً حزيناً، أتمنى

أن أضمه إلى صدري لأبث في نفسه

الطمأنينة، أسير إليه لأطوقه بذراعي .

— إبقى مكانك، لا تقتربي مني .

أرى المسدس في يده، أرى عينيه

تتوهجان وشفتيه ترتعشان .

— لن تفعل يا مروان .

— أريد أن أرتاح وأريحك معي .

— لا يا مروان .

سمعت طلقة وثانية وثالثة، ركضت

إليه ولكنني لم أستطع، سقطت على

الأرض أحسست سائلاً دافئاً ينجس من

كتفي وصدري، كان قميصي يفرق في

حرمة تكبر حتى تشمل كل شيء .

رأيت رنا قادمة إلي بوجهها الطفولي

النضر، رأيت أحمد بنظرته الساهمة

الحزينة، رأيت مروان بعينه الذاهلتين .

سقط إلى جانبي، رفع رأسي إلى

حجره، رأيت يديه بلون أحمر قان،

رأيت دموعه تنحدر من عينيه وتقع على

وجهي .

— لماذا؟

— لأنني أحبيتك كثيراً .

— أحمد ورننا؟

تحركت شفاته :

— وأنت؟

لم أسمع، وكأنني أسقط في واد بعيد،

قبل أن أصل إلى القرار سمعت دويّاً

وصرخة وحل الظلام .





قصة بقم : رجب سعد السيد

كان بداية اهتمامي بالموضوع حين قررت أن أعرف ما بداخل اللقافات، ثم تطور الاهتمام بالموضوع حين ساءلت نفسي عن قدرتها على تجميع كل هذه الكمية من اللحوم المتنوعة. ثم حادثت زوجتي، فأكبرت نشاط العاملين وحرصهما على توفير القوت لأولادهما. اعتبرت ذلك تلميحاً إلى اتهام لي بالتقصير، فلم أعد أذكر أمامها أي شيء عن هذا الموضوع، ولكنها هي التي اهتمت بمتابعته، ونقلت إليَّ عدوى الاهتمام، فظللت أراقب حركة اللقافات من وإلى الشلاجات. ثم لمحتني إحدى الزميلات وأنا أتفحص اللقافات، فأظهرت أمامها امتعاضي لهذا التعدي

سمعت طرفاً من حديث عامل نظافة بالمعمل إلى عامل نظافة من معمل مجاور. دأب الاثنان على احتلال فراغ كبير من أجهزة التبريد الشديد.. أزاحا العينات الخاصة بالأبحاث الجارية في المعمل، وملاً الفراغ بلقافات من النايلون ومن الورق السميك، يصعب - ظاهرياً - تخمين محتوياتها. عرفت هذه المحتويات حين عمدت إلى استكشاف اللقافات، وهالني أنها كلها لحوم بيضاء وحمراء.

في البداية، لم أعر الأمر أدنى اهتمام، ولكنني أفتح أجهزة التبريد يومياً عدة مرات، وتطالعني اللقافات التي تحمل اسمي العاملين بخطوط عريضة.

على أجهزة المعمل التي يجب أن تخصص لصالح العمل فقط، وليس للاستخدام الشخصي. ووافقتي الزميلة على الفور، وقالت في لهجة حماسية، إنه يجب وضع حد لهذا التصرف، ونقل الأمر إلى رئيس معملنا ليلقي بهذه اللحوم خارج المعمل. وحدثني، بعد ذلك، عن تكاسل عامل النظافة وعدم امتثاله لأوامرها. قالت إن له طرقة الخاصة للوصول إلى رجال «السوبر ماركت» الاستهلاكي التعاوني المجاور لمركز الأبحاث الذي نعمل به، وهو لا يخدم إلا نفسه.

وبمرور الوقت، وجدتي أبتم أكثر في وجه عامل النظافة، وأوقع له على ورقة الوقت الإضافي دون مساءلة عن حقيقة الأيام التي عمل فيها أوقاتا إضافية. ووجدتي أحادثه، من حين لآخر، حول موضوعات صغيرة لم تكن لنا أحاديث حولها من قبل. وحين تخيلت أنني قد أسرته بتلاطفي وتباسطي معه، خذلني عند أول طلب، كما فعل مع الزميلة المتحاملة عليه. ابتسمت وهو يرفض طلبي آسفا، وقلت له: لا عليك يا رجل، أنا أعرف صعوبة الأمر..

سأذهب بنفسني.. الطابور موجود.. والسلع متوفرة.. لا عليك! لم أذهب بطبيعة الحال، فمنظر التزاحم والتضارب كفيل بالتأكيد على ضرورة الترفع منها كانت النتيجة.

والغريب، أن رئيس معملنا لم يبد أي حماس تجاه وقف اعتداء عامل النظافة وزميله على ثلاجات المعمل، فبدأت أرصد العلاقة بينه وبين عامل النظافة المخصص لمعملنا، فلم أستطع التوصل إلى الاستنتاج الذي أريده، إما لأنها يجيدان تغطية العلاقة بينهما، أو لعدم وجود مثل ما أفكر فيه أساسا. واستمرت مراقبتي لعامل النظافة، لغرض آخر.. فقد حاولت، أكثر من مرة، أن أذهب إلى «السوبر ماركت»، ولكنني فشلت في التواجد في الوقت المناسب.. لذلك كانت مراقبتي له، لأعرف منه متى تمتلئ ثلاجات السوبر ماركت بالدجاج وعبوات اللحوم. وتمكنت من ضبطه متسللا، أكثر من مرة، فتبعته، وكان التوقيت مضبوطا، وكان الناس يتصارعون من أجل النفاذ من باب «السوبر ماركت». كان يذوب وسط الزحام، أو يدخل من باب آخر،

الأعلى ساقطاً وراء الدجاج المتناقص .
أمسكت بيديّ دجاجتين . اكتشفت
فداحة خسراني لسليتي . اضطررت إلى
أن أدفن دجاجة تحت إبطي ، وأغوص
لأمسك بثالثة . نجحت في تحقيق ذلك .
قلت في نفسي : الدجاجات الثلاث بداية
طيبة . . والتجربة ناجحة في مجملها ،
ومليئة بالدروس ، وأهمها ألا تتخلي عن
سلتك مهما كانت الظروف .

وكان عليّ أن أدفع الواقفين إلى
الخلف لأشق طريقي خارجاً بدجاجاتي
الثلاث أحضنها بين صدري وذراعيّ ،
كنت حريصاً على ألا أفقدها تحت
الأرجل المتداخلة ، لذلك خفت أن
أشترك في صراع التدافع من أجل
الخروج ، وفكرت في أن الساحة ستهداً
بعد قليل ، فقد أوشك قاع الثلاجة أن
يظهر عارياً . وتركنت نفسي واقفاً ،
تدفعني الأجسام من الخلف إلى الأمام ،
فيفزاد التصاقني بجدار الثلاجة . صرخ
صوت نسائي خلفي ، لاعنا وآمراً أن
أترك مكاني . التفت برقبتي ، فأكدت
السيدة ذات الوجه الملطخ بالأصباغ أنها
تقصصني ، وأني يجب أن أتحرك ولا أقف
كالجدار في وجهها . صعب عليّ أن

النساء والرجال يخرجون من الحلقة وهم
يحتضنون صيدهم من الدجاج ويسرعون
في اتجاه طابور الخروج . كنت مطمئناً إلى
وجود الأمل في الفوز ببعض الدجاج .
كانت السلة الحديدية في يدي تعوق
حركتي وتصطدم بسلال الآخرين ،
فتركتها تسقط تحت الأقدام ، وتعثر بها
رجالان وانشغلا بها بعض الوقت عن
صراعهما في الطريق إلى مركز الدوامة .
أخيراً ، لمست يدي جدار الثلاجة ،
ولكنني كنت لا أزال عاجزاً عن الإمساك
بالدجاج الذي كان يتناقص بداخلها .
كانت أمامي سيدة تنحني منهمكة في
تكديس سلتها بالدجاج ، غير عابثة
بشدييها اللذين كانا يحيطان على ذراعي
الممتدة المثبثة بجدار الثلاجة . اكتفى
رجل إلى جوارها ، ودفع من كانوا إلى
الخلف منه ، وخرج من الدائرة ، رافعاً
سلته الثقيلة فوق رأسه . لمحت مكانه
يخلو ، فدفعت السيدة ذات النهدين
الثقلين إلى اليمين قليلاً . ارتفع صوتها
بكلمات احتجاج ، ولكنني لم أكرث ،
ودفعت نفسي إلى الفراغ الذي خلا
بتزحزحها . أخيراً ، التصقت بجدار
الثلاجة . كان مستوى سطح الدجاج
فيها يقترب من القاع . . ألقيت بنصفي

أشرح موقفني في كلمات قليلة سريعة . .
لم أجد الكلمات . . كما أن وجهها كان
عدائيا، مليئا بالسخط . سارعت تتهمني
بالخرس والصمم . انضم إليها رجلان .
وامتدت أذرع تشدني للخارج دون أن
تحدد لي طريقا خاليا أخرج منه . وفي
نفس الوقت، كانت السيدة ذات
النهدين الثقيلين تستدير لتخرج،
فالتقت معي في نفس الموقف . لم يصرخ
في وجهها أحد، برغم أنها كانت تتقدم
وتدفعهم إلى الخلف . وقد علمتني
التجربة داخل المجمع الاستهلاكي أن
أغتتم الفرصة لأحقق الهدف وإن كان
مجرد ستيمرت أنقدمها في الاتجاه
المطلوب . لذلك، اتخذت ظهر السيدة
المتقدمة هدفا لي . ولكني لم أهنأ بتقديري
للموقف، فقد دفعتها الموجة البشرية
اليائسة إلى الخلف، فوجدتني مضغوطة
بين مؤخرتها وجدار الشلاجة . لم تلتفت
إلى من دفعوها إلى التقهقر، وإنما فحت
في وجهي سيلاً من شتائمها . صرت
متهما . أكدت السيدة للجميع أنني
ألتصق بها منذ كنا في الطابور الخارجي،
وأنتهز الفرصة لتحقيق نواياي الدنيئة .
ولحسن حظي، أن الجميع كانوا في سباق
الأمل الأخير للحصول على الدجاج

المذبوح من قاع الشلاجة، فلم يلتفت
إليها أحد من حاملي وحاملات السلال
الحديدية . استرحت لذلك، وقررت أن
ألترم الصمت، كأنها تشتم شخصا
غيري، أولا لأنني لم أتعمد الاحتكاك
بها، وثانيا لأنني في مثل هذه الحالات
أعجز عن تحديد الكلمات التي توضح
موقفني وتحسم الأمور، وأجدي أنحدث
بلغة لا يفهمها الآخرون، فأفقد
التعاطف وأخسر القضية . لم تكف
السيدة عن إهانتي، برغم التجاهل
الذي قوبلت به . وكفت عن التدافع
لتخرج من الحصار، ووقفت تصيح
بالشتائم ولا تحاول الابتعاد بجسمها
عني . وفجأة، انشق الحشد بتأثير صوت
خشن عال يأمر الجميع بالإفساح . كان
الرجل ذا نظارة غامقة . أمر السيدة أن
تكف عن الصياح، ثم شدها من كتفها
فأخرجها من موقعها حيث كانت تقف
أمامي، فصار الرجل في مواجهتي تماما .
حاولت السيدة أن تشرح له، فأسكتها
قائلا انه قد رأى كل شيء من موقعه
بأعلى . نظرت إلى أعلى فوجدت حجرة
صغيرة زجاجية الجدران تطل على كل
أركان المجمع . فوجئت به يشدني من
رباط عنقي في عنف، وهو يوبخني

في تلك الورطة . ترددت قليلا وأنا أراجع موقعي ، مؤكدا لنفسي أنني لست بحاجة إلى استعراض دلائل براءة سلوكي طوال مراحل مغامرتي الأخيرة وصولا إلى الدجاجات الثلاث . صار ذهني مضطربا ، وأنقذني من التشويش قرب مبنى المركز ، فأسرعت إلى مكثتي في معملي ، أنفرد بنفسي ، وأحاول الاحتباء من شعور بالمهانة يعصف بي .

ارتحت إلى أن رئيس المعمل كان متباعدا كطبعه ، وكانت زميلتي تبدو منهمكة وغارقة بين المعدات العملية . وجلست أنا إلى مكثتي فاقدًا القدرة على الإمساك بفكرة محددة . كنت حزينا ، ولكني ابتسمت ورأسي بين يدي . صاحب ابتسامي صوت احتكاك هواء الزفير في فتحتي أنفي . رسمت بعض الخطوط والدوائر في ورقة بيضاء . أخيرا ، تمكنت من تحديد معالم فكرة . قلت لنفسي إن ما حدث لي ليس إلا مظهرا هامشيا . في الأزمات تتداخل الخيوط وتفتقد إلى الوضوح . تأكدت اليوم من أننا نخطو إلى المجاعة ، وأنا الذي كنت أبتسم للأمل ولا أميل إلى آراء المتشائمين .

بكلمات شديدة الوقع . كان المشهد قد صار يستحق المراقبة ، فوجدتني محط أنظار الرجال والنساء ، وقد كفوا عن سباقهم إلى الدجاج . كانت كلمات الرجل تؤكد اتهام السيدة لي . خبطني في كفتي بقبضته ، مؤكدا أنني لا أستحق الانتفاع بالسلع التي تقدمها الدولة للمواطنين الشرفاء . خلّص الدجاجات الثلاث من حضني ، وقذف بها في اتجاه الشلاجة ، فتلقفتها الأيدي قبل أن تصل . أخذت أبحث عن كلماتي لتدافع عني . كنت - فقط - أترجم مفاجأتي بما حدث ، وأنني إنسان محترم ، ولي وظيفة علمية ذات شأن . وكان الموظف المسئول في المجمع الاستهلاكي لا يزال ممسكا بصدر قميصي ورباط عنقي ، ويقول : حتى لو كنت وزيرا ، لقد رأيت أفعالك النجسة بعيني !!

ثم اقترب بي من باب الدخول ، وفك قبضته عني ، وقال : هذه المرة سأدعك إلى حال سبيلك . . إذا رأيتك هنا مرة ثانية ، لن أتركك إلا للشرطة ! . . غر ! خرجت إلى الشارع ، فتخلصت من عشرات النظرات المتهمة . ولكن ، بقي أن أنفض عني احساسا بالعار لوقوعي

اقتريت الزميلة تزفر ساخطة. قالت إن التجربة فشلت مرة أخرى. أدنت أوراقها مني، وأخذنا نراجع المعادلات. لم أستطع التركيز. اعتذرت عن عدم قدرتي على المشاركة، وقمت أنوي العودة إلى البيت. عند الباب الخارجي، رأيت عامل النظافة يقترب وفي يده كيسان متضخمان. لمحت ابتسامة على وجهه.

قبل أن أصل إلى البيت، ملت إلى السوق المجاورة لأبتاع قائمة الأشياء التي كتبتها لي زوجتي في الصباح. اشتريت دجاجة. ذبحها البائع وناولها لصبي التنظيف. اقتربت فتاة صغيرة في ثياب متسخة. دنت من البائع، وحدثته بصوت خفيض، وأعطته أوراقا مالية صغيرة. استدار البائع، وراح يللمم أرجل الدجاج المذبوح المتناثرة على أرضية الدكان. وضعها في ورقة، ووزنها، ثم أعطاها للفتاة. عاد الرجل إلى الأرجل المتناثرة، يرفعها ويجمعها في إناء سألته وأنا أشير إلى الإناء: «بكم تبيعها؟»

قال: «الكيلو بنصف جنيه». عدت أسأله: «للقطط؟».

ضحك وقال: «أي قطط يا أستاذ! .. لبني آدم !!».

وكان صبيه يقدم لي كيسا به دجاجتي منظفة، فأخذتها منصرفا، بينما كان (المعلم) يواصل قهقهته مبينا القيمة الغذائية لحساء أرجل الدجاج.

انتهى بي المطاف في البيت. تعجبت زوجتي لحالي. حملت عني المشتريات عند الباب. جاءت تسألني، في حجرتنا، عن سبب وجومي. لم أحدثها عن وقائع اليوم كلها. . فقد أشرت إلى ما رأيته عند بائع الدجاج. أكدت لي أن ذلك ليس بجديد، وأن ثمة من يشترون أذان وحوافر البهائم من المذبح، وأنها - خلال سفرنا معا - رأت خادما العربية في القطار يلتقط عبوات الشاي المستعملة من الأكواب الفارغة قبل أن يعود ليجمعها عامل البوفيه. . ولكن تلك كلها أمور عادية، لأن الله خلق الفقر والغنى. وكانت تساعدني في إرتداء ملابس البيت وتحدث ببساطة، فهي لا تعرف - ولن أدعها تعرف - ما وقع لي عند ظهر اليوم. قالت أيضا: دعك من القلق، فالله يسير الأمور منذ خلق الكون، ولا تصدق التوقعات والتنبؤات في الكتب التي تتحدث عن غيب لا يعلمه إلا الله. وتركتني إلى المطبخ.

بقيت على حالي، أحمل مهانة يومي

أغطية الأواني واحدة بعد أخرى. عادت زوجتي - على غير عاداتها - تؤكد على ملاحظتها. لم أرد عليها في الحال، وإنما اقتربت منها، وهي تنظر إلي متسائلة. كنت أضع كفي على كتفها، وكانت كلماتي بطيئة:

- «ربما كان من الأفضل أن نعتاد على بعض الحرمان !!».

وكانت لا تزال تنظر في عيني متسائلة ومتشككة، ولكني لم أكن في يوم من الأيام جادا كمثل جدي، وأنا أنطق تلك الكلمات.

التي تطرفت بي إلى جانب أبواق التحذير من المجاعة القادمة. تركت الحجرة، وذهبت إلى زوجتي حيث كانت تعد الطعام. كانت منصرفة تماما إلى عملها. فتحت الثلاجة، فوجدتها مكدسة بأنواع الأطعمة. التفتت إلي زوجتي بين أواني الطبخ، وقالت وهي تتذوق ملوحة ما تطهيه: على فكرة، نحتاج إلى مخزون من اللحوم.

اعتبرتها واحدة من ملاحظتها التي اعتادت أن تلقىها دون أن تنتظر مني جوابا. التزمت الصمت وأنا أكشف



حكايا زغردية

إلى شقيمتي

للكاتب الألماني : جونتر شبانج
ترجمة : سمير مينا

من الدعاية السيئة - ثم وضعتها في مظروف وأرسلتها مع خطاب إلى أحد مكاتب الزواج. كانت تريد أن تجري هذه المحاولة كي تحمي «كلمتينة» من الكآبة التي تنتظر من يعيش بمفرده.

كان من الواضح أن جمال «كلمتينة» قد أئعن بعد إرسال الخطاب، فقد كانت تبذل جهداً لاضفاء اللمسات الحديثة على أزيائها وكانت تشتري مالا حصر له من أدوات التجميل. وعندما كانت تصلنا خطابات كانت تجري بقلق في

عندما عدنا من المدرسة في ذات يوم أحضر ساعي البريد الصور التي أرسلتها أختي «كلمتينة» لطبعها، والتي التقطت لها في عيد ميلادها الثامن والعشرين. كانت «كلمتينة» تبدو في الصور أكثر إهمالاً لنفسها عما هي عليه في الواقع، وكانت تشبه إلى حد غريب صورة «هليانة التقية» لفيلهم بوشس^(١).

أخذت أمي إحدى هذه الصور - وكانت صورة قد أعمل فيها المصور فرشته ليخفي عيوبها إما شفقة أو خوفاً

(١) فيلهلم بوشس: من كبار رسامي الكاريكاتير الألمان - ومن أشهر

أعماله «هليانة التقية»

الحديقة، إلا أنها كانت تأتي في كل مرة وقد ازدادت خيبة أملها. . . فما كانت تحضر إلى المنزل سوى بضعة مراسلات تجارية لأبي. ومضى على هذه الحال أربعة عشر يوماً حتى فتكت بها حالة من الكآبة العميقة وأصبحت في النهاية مريضة بمعنى الكلمة.

ولأن حالتها كانت تمضي من سيء إلى أسوأ فقد رأينا - أخي وأنا - أن شيئاً لا بد وأن يحدث. فبحسنا عن صديق يمتلك والده آلة كاتبة وأملينا عليه خطاباً مستعنيين بكتاب إنشاء الخطابات الذي استعمرناه من مكتب أبي. كان خطاباً غرامياً رومانسياً وفيه يمدح السيد «يوزف زتسافرانسكي» حُسن الأنسة «كلمتينة» ويطلب يدها. وعلى المظروف كُتب: المرسل / يوزف زتسافرانسكي - صندوق البريد الرئيسي.

وعندما عدنا إلى المنزل في مساء اليوم التالي كان البيت يسوده اضطراب عظيم. كانت «كلمتينة» متألقة وقد ارتدت أجمل ثيابها، ثم أخذت تحكي لنا ما بين ضحك وبكاء أن رجلاً كتب لها عن رغبته في الزواج منها. وعندما قرأت خطابنا أثناء تناولنا للقهوة كان تأثير أُمي

لا حد له، وقالت إن الخطاب يذكرها بطريقة ما بأول خطاب أرسله أبي. . . لم يستطع أبي الرد، فقد أصيب بغصة وانتابته موجة فظيعة من السعال. ثم قررنا أن ندعو السيد / زتسافرانسكي لتناول القهوة الأحد القادم. تولت «كلمتينة» هذه المهمة بإرسال خطاب معطر بأريج البنفسج وألقته في المساء المتأخر في صندوق البريد.

بعد مضي يومين ذهبنا أنا وأخي إلى صديقنا ثانية وجعلناه يكتب رداً على خطاب «كلمتينة»، أمليناه في بداية الخطاب بعض السطور التي يشكرها فيها «زتسافرانسكي» على إرسال الخطاب ويعلن قبوله الدعوة. ثم أعقبنا ذلك بفقرات طويلة - تتميز بالنفاز السريع إلى القلب - من كتاب إنشاء الخطابات عن «العشق» و «الشوق»، وهي ما نفذت بالفعل إلى قلب «كلمتينة» إذ أنها لم تسمح لمخلوق أن يقرأ هذا الخطاب، لكن عينها كانتا تشيان بمقدار سعادتها.

ثم جاء يوم الأحد الذي انتظرته «كلمتينة» بفارغ صبر. لم ندرك - أخي وأنا - إلا حيثئذ كم كانت خدعتنا مأكرة وسخيفة، وأن كل شيء لا بد وأن



ينكشف . كانت كلمتينة تبدو جميلة في ذلك اليوم ، وهذا ما ضاعف ألما . وفكرنا أنه من الأفضل أن نعترف لها بكل شيء لكن الشجاعة لم تواتنا لذلك على الإطلاق .

عندئذ - نحو الساعة الرابعة - حيث كنا في انتظار مجيء «زتسافرانسكي» دق جرس الباب فجأة . امتقع وجه أخي ووجهي ، وأسرت أمني إلى الباب . وصل إلى أسمعنا صوت جهوري لرجل ، ثم سمعنا الأم تدعوه للدخول وخلع معطفه وقبعته . بعد ذلك ببرهة كانت تقود أمامها شابا إلى الغرفة وهي تقول ها هوذا أخيرا . ثم أخذت تعرف الضيف - الذي كان من الغريب أنه لم يذكر اسمه - بأفراد أسرتنا . كدنا أنا وأخي ألا نتنفس من الإثارة ، وانتظرنا أن يلاحظ الآخرون أن هذا ليس «زتسافرانسكي» ، ولكن لا أبي ولا أمني - ولا أختي بالطبع - كان لديهم أدنى شك فيه ، وكل منهم كان يخشى أن ينطق هذا الاسم الغريب نطقاً خاطئاً .

أثناء تناولنا للقهوة عرفنا أن الرجل قاض مساعد في المحكمة الابتدائية بمدينةتنا ، وهو يرأس إلى جانب ذلك إحدى المؤسسات الخيرية . ثم تحدث عن

حملة تبرعات بدأوها حديثا لصالح اليتامى ، ووضع في النهاية قائمة أسماء أمام أبي سيدرج بها اسمه إذا تبرع بمبلغ من المال . وحينما أعلن أبي مستغربا أنه ليس الوقت المناسب لذلك . نهض مبتسما ووعد بالمجيء في اليوم التالي ، ثم ودعنا .

وبمجرد انصرافه تنفسنا أنا وأخي الصعداء . ولكن أختي - التي لم تفهم الموضوع برمته - أسرع إلى غرفتها وقد خرجت عن شعورها تماما . وأبي أيضا كان في غيروعيه ، قال غاضبا : إنسان عجيب ! أيكذب طلب زواج إلى ابنتنا ثم يريد تحصيل تبرع للأطفال

اليتامى؟ لقد وقعنا في النهاية في يد أحد نصابي الزواج.

وإذ كانت أمي توافقه على رأيه وترى أنه من الأفضل أن نضع الموضوع كله بين يدي الشرطة، فقد أصابنا الذعر واعترفنا في النهاية بكل شيء. وعلى عكس توقعنا فلم يؤنبنا أبي كثيراً، بل إنه ابتسم برهة وقال إن كل شيء سيحل بطريقة ما من تلقاء نفسه، ولا ينبغي علينا بأي حال من الأحوال أن نبوح «لكلمتينة» بشيء من هذا. وبالرغم من ذلك فقد كان من المخرج لنا حرجاً شديداً أن نذكر أننا مرسلو الخطابات أمام أمي.

ولم تأت «لكلمتينة» في اليوم التالي لتناول الطعام معنا فقد حبست نفسها في غرفتها، ولم يفلح شرح أبي لها أن الذي أتى بالأمس من المستحيل أن يكون السيد/ زتسافرانسكي وأنه لا بد وأن

يكون قد عطله عمل مُلح... لم يفلح ذلك في استدراجها لتخرج من حجرتها. وعندما أتى المساعد مرة أخرى - وقد اكتشفنا أن اسمه سهل وهو «هفيله» - فإنها لم تجلس معه.

استقبل أبي الضيف ببشاشة وترحيب، ولأنه لم يكن لديه وقت أو رغبة في أن يدفع تبرعاً سواء آجلاً أو عاجلاً.. فقد واصل القاضي العنيد زيارته. وكان يتحدث كثيراً مع «لكلمتينة» التي أصبحت بمرور الوقت لا تحب الجلوس بمفردها في غرفتها، لذا فقد كانت من آن لآخر تتجول معه في الحديقة. وفي ذات مرة فاجأناهما أنا وأخي وقد احتضنا بعضهما تحت إحدى الشجيرات وكانا يتبادلان القبل.

وعرفنا عندئذ أن أبي كان محقاً عندما قال إن الموضوع كله سيحل بطريقة ما من تلقاء نفسه.





وعبد الله العتيبي

بمّلم: د. نوري حمودي القيسي

حين تستبد بالانسان هموم الحياة وتضييق عليه دائرة الفعل وتفتتح في أعماقه قدرة المشاعر تسلّل إلى نفسه نبضات تتفاوت في السرعة والقوة بمقدار ما يعانیه، وتتدافع في مفرداته دقات المخزون النثري بما تنهياً له من عناصر التذكر والايحاء، وقد ظلّ النقد الذين رافقوا هذه الظواهر والشعراء الذين حاولوا أن يقولوا كلمة أو يعبروا عن فكرة في حيرة من أمر هذه الحالة التي يجد فيها بعض البشر ما يستعينون به على تسريب الظاهرة أو ارضاء المشاعر أو اطفاء جذوة الأحاسيس لأنهم لا يملكون سلاحاً يصلون به إلى الغاية ولا وسيلة تدرك بهم كوامن الحدث. واختلفت مشارب النقد وتباعدت خطوات المتذوقين وبقي الشعراء يملكون مقود الوجهة التي يريدونها، وبقيت أبداعاتهم موئل تفسير ومثار نقاش، وبقيت مفرداتهم الشعرية موضع اهتمام تتشابه به أحيانا الصورة وتباعد في التركيب وتقترب في المعنى المحسوس وتنتأى في المعنى المدرك، وبقي الشعر

مكرمة تتجلى فيه المروءة وتعلو فيه المكارم لما يحمله من خصائص يقل نظيرها في كثير من الكلام . وفي هذا الباب أجهد العلماء أنفسهم وقالوا ما قالوه أكراما لما ترسموه في فضائله ومحامده وإعزازا لما ذهب إليه الشعراء من مذاهب وإلى هذا نظر أبو تمام حتى قال :

ولولا خلال سنّها الشعر مادري بغاة الندى من أين تؤقّ المكارم

كانت تساورني هذ الأفكار وأنا أتصفح ديوان شاعر عربي من الكويت وأخ عزيز من الاخوة الذين عرفت فيهم المواقف النبيلة في أشدّ الأيام التحاما وأقساها مرارة وأميزها امتحانا .

هو الشاعر عبدالله العتيبي وديوانه مزار الحلم . . . ومن دواعي الاعتزاز أن أجد نفسي وأنا أقرأ الديوان وكأني أقرأ ديوان أي شاعر أصيل وضع نفسه منذ اللحظات الأولى في الموضع الطبيعي وهو يقاوم بكل ما يملك حربا ظالمة ويعاني ما عاناه كل الغياري من أبناء العراق الذين شهروا أعلامهم وسلاحهم بوجه الطغاة ، ولم يكن عبدالله وحده وإنما هناك عشرات الشعراء الذين استمع إليهم المراديون وقرأوا دواوينهم وهي تحفل بالمشاعر الصادقة . . وهي ظاهرة توحى بالاحساس المشترك الذي تقطعت أوصاله في أيامنا هذه إلا من أصوات عالية تقرع آذان التائهين الذين ابتعدت بهم الدنيا فنسوا التاريخ وانفصلت بهم الذاتية فضيّعوا رسالة الشعر .

هموم وطنية وقومية

والديوان يتوزع بين إحساس قومي مشترك يطل عليه من بغداد إلى صنعاء إلى لبنان إلى فلسطين وهموم وطنية وعواطف انسانية ودفقات يستظل بها رفاق أعزاء جمعتهم بالشاعر رحلة العمر وأنعشتهم أحاديث الود والوفاء . . وصور أخرى تسربت منها فلتات توحى بالشوق الغامر والصوت الدافئ والحديث الهامس وهي حقوق لكل انسان يجد في الشعر بغيته ويرى في الكلمة اطلالة ترسم الوجه المشرق واللفتة المعبرة .

وقد اثرت أن أقف عند بعض نفثاته أو قصائده التي تعبر عن قدرة شعرية دافقة

وامتلاك في لارادة الكلمة التي أحسن. اختيارها لتأتي مشحونة باللحن والمعنى والنغم،
فبرقية من مخطوف كويتي إلى خاطفه . . كانت واحدة من روائع الديوان على الرغم من
حدودها المنتهية .

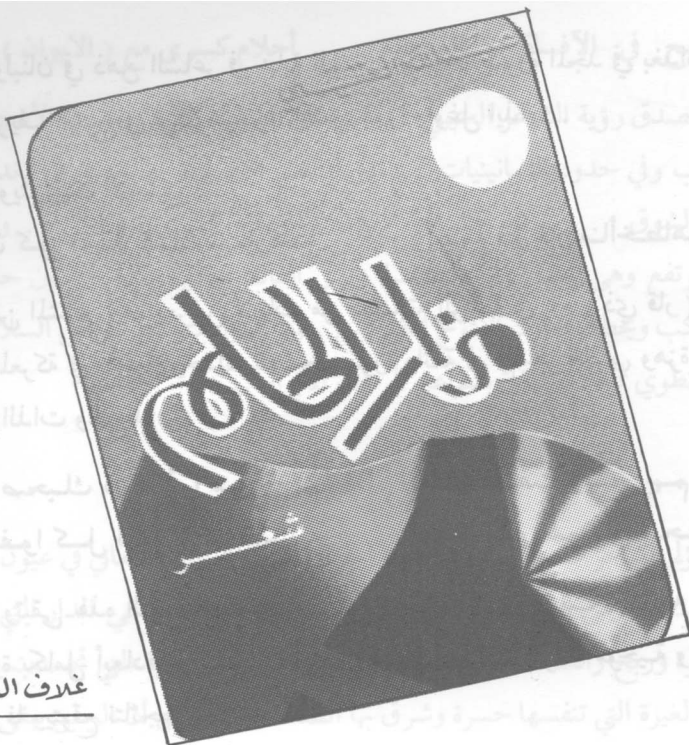
ياعدو البشريه
يابقايا آدمي
لفظته الأدميه

خاطفي بأيتها المخطوف من كل مزيه
يأداة الموت ياطعنة حقد تتريه
لست حرا أنت مخطوف معي في (الجابريه)

ولم ينس الشاعر وهو في غمرة هذه المشاعر الانسانية أن ينفذ إلى قلوب أولئك
الذين كتب عليهم أن يقعوا بين أيدي تترية . . نزعَتْ عنها كل المعاني وجردت من كل
ما يمكن أن يقيها تستظل باسم الانسان . . لم ينس الشاعر إباءه العربي وصوته الرافض
وكرامته العزيزة .

فأنا روح على القيد عصيه بينما أنت طليق موثق
قيدت روحك أغلال شقيه . . وستبقى حاملا
لعنة التاريخ عار الأبدية

وتمر (صنعاء) في خاطرة الشاعر ليلتقي عندها الحب والتاريخ والسفر ويختصر
الزمن في وجدانه ليجتاز حدود الحلم وتتداعى في ذهن (أم بلقيس) لتعود صنعاء
ذاكرة الدنيا حين يفتخر بالحضارة ويعتز بالمجد وينتشي بأولية التاريخ ، أما (ذويزن)
فله حكايات في مواكب النصر وضد الطغاة وطرده الغزاة ، وتنتهي أبيات صنعاء في
صورة الأمل المرتقب حين تجيش مشاعر القلوب وتعلو نبضات الاحساس المشترك
بالمصير الواحد وتلتقي نظرات الجميع وتختصر حدود الأرض في وطن واحد ، وتحتشد
المطامح فوق تراب ممتد لا ترى فيه إلا الوطن ولا تفرق على أرضه إلا راية واحدة . . .
ويقف عند (بغداد) التي جددت عهد الاشراف وكتبت صفحات المجد واكتحلت



غسان الديوان

عيون الفجر باطلالتها الظافرة وتألقت مواكب النور في زحفها المبارك وردّها الحاسم
وعلوها الأبي .. وبغداد كعبة الشمس التي ينحدر إلى واديه كل فجر ويرتاد أرضها كل
ظاميء وينهل من مكارمها كل وفي ، فقد وهب أهلوها التاريخ سيرته ومدوا جسور
الاشراق إلى كل أرض بعد أن ارتشفت حبّ الأرض عشقا وعزّ الانتماء وجودا وكرم
المحامد أصلا ونسبا حتى أصبح المجد بعضا من توهجها ...

وتتفتح أبواب بغداد لأبناء العروبة وقد جاءوا بأشواقهم ، لينفحوها شوقهم
ويسعدوها بحبهم .. والصورة في ذهن الشاعر ما تزال ندية وهو يرى بغداد تنهض ..

ويجعل (لبنان) لحنا من معزوفة الألم وهي تحترق بضوء القمر وتموت الامنيات
انتحارا بعري الشجر وتجف خضر المواويل صامته ، وفوق خطى العاشقين تزهو الدماء
وقد اصطاف في مغانيتها الدمار وقد صلبت الهياكل بهمجية وتمز الشاعر مأساتها الدامية
لتنحول إلى أنشودة رثاء مفعجة وقد تبددت آمال الحياة الوديعة الهائلة .. وإذا كانت

بغداد ولبنان في ذهن الشاعر في نهاية السبعينيات فان صورة المجد في بغداد ستصبح أكبر ونزيف الجرح في لبنان سيكون أعمق غورا وأوغل ايذاء .

ويشير بيت الأعشى . . .

لو أن كلَّ معدّ كان شاركنّا في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف

ألوانا من المشاعر وهو يعرض لأبيات من قصيدته الرائعة في يوم (ذي قار) وتتداعى صور المعركة في ذهنه ووجدانه لتصبح صورة رائعة في الشعر الحربي وهزة عنيفة من هزات الذات والوجدان .

أو أن صحبك قد هزّوا مواجعهم وكلما عصفت ريح بهم عصفوا
وحالفوا كل ليل رغم ظلمته اذا تبدّى لهم من سحبه صلف

وتبقى هذه التداعيات حافظا تستثير كوامن الشاعر وتوثب عزائمه وهو يعيد الصورة بكامل أبعادها ويستذكر اللوحة بجميع أوصافها ليراها موحية وينظر إليها مستشرفا ويتوقع نتائجها متفرسا . .

كاد الزمان على أبوابنا يقف لو أن صحبك إذ ناديتهم وقفوا
وصالحتنا الرزايا عندما علمت بأننا من حياض الموت نغترف

وتسمو حالة الكبرياء انتفاضة عربية وصرخة عربية وموجة من التمرد الصارخ والشموخ الذي لا يعرف إلّا الحياة الكريمة ولا يتذوق إلّا الالباء العزيز ولا يرتضي إلّا الوفاء المحض .

نهوى الحياة ربيعا بيد أن بنا طبع الكواسر حين الحق يختطف

ثم يعود إلى بغداد المجد ، بغداد العز والفخر . .

حين اشرأبت بنا بغداد شاخة تعاقب الشمس لما اشتدّت السدف
شادت على الشرق بابا من تشوقها كل الشموس على أعتابه تقف
اني لأبصر في بغداد ألوية تخضّر شوقا لها الفرسان من سلفوا
اني لأسمع في الأصدااء جلجلة أحقاد ذي قار يطفي نارها الخلف

اني لألح في الأفاق ثانية أحلام كسرى مع (الايوان) تنقص

وتصدق رؤية الشاعر العتيبي . . وتحقق الصورة التي رسمها في الأشهر الأولى من الحرب وفي حدود الثمانينيات . . تاريخ نظم القصيدة . . ويرى في بغداد ألوية مخضرة بالشوق . . ويسمع حشجة المنهزمين وأحلام كسرى تتهاوى . . وأصوات الميامين ترتفع وهي تحمل راية القادسية ويرى القائد البطل صدام حسين حفظه الله يقود المواكب ويخطط لمعارك الفتوح الكبرى . . ويرى رايات العزّ تفرض السلام بارادة الحرب وتطوي أحلام البغاة بسواعد الرجال الأبرار .

جيل الحجارة

وتؤلم الشاعر ظاهرة تزرع في نفسه الخيبة وتثيره وهو يرى الأمان في عيون الحالمين وقد أجدبت في زمن الاخصاب ، ويبكي الطمع والجشع ، ويبكي الدار التي تصلب لثروة عابرة وريح زائف . . ولم تكن دواعي هذا الألم إلا الوطنية التي تجسدت في مرارة الشاعر والغيرة التي تنفسها حسرة وشرق بها انصافا وخلص إلى أن الوطن يبقى الأخلد والأرض تبقى سماء وفجرا وقرارا . .

وتبقى القدس في (اشارته المهمة) تساؤلا يتردد صداه وتتلون أحاديثه في المسافات والأماكن والمساجد والمناثر والنجوم . . . ولكن هذا التساؤل الذي تحوّل (بندا) من بنود (مجلس الأمن) أصبح حقيقة وهي تشق طريقها (بالحجارة) و (العصا) و (السكين) . . وبكل الوسائل التي أصبحت في أيدي جيل الحجارة أقوى من أشدّ الأسلحة فتكا . .

وجدانيات

وإذا كان الحس القومي قد استوعب بعض قصائد الديوان فان الحس الوجداني الدفين والشوق المحض قد تأجج في البعض الآخر وهو يطوي حبا غامرا وعاطفة صادقة .

كل شيء يغيب حين تغيبين ويخلو من الزمان الزمان
ويضيق المكان حتى كأني أحسب الأرض فرّ منها المكان

ياسراج الوجود ياشمس قلبي كل شيء سواك وهم دخان
كل وقت سواك خارج عمري كل عشق سواك زيف هوان

وهنا استذكرت أبياتا لا أذكر قائلها ولكنها ظلت عالقة في نفسي على الرغم من
مضي سنوات طويلة . . لما تحمله من مشاعر دفيئة . .

إذا مامضى يوم ولم أك ناظرا إليك تمور الأرض بي وتضيق
ولي مقلة مذ غبت فارقتها الكرى وقلب إلى طيب اللقاء مشوق

والشاعر في صوره يستجلي قريحة دافقة ويفيض حسا ووجدانا ويصوغ العاطفة
صياغة توحي ببناء متماسك ، وتؤكد شاعرية مقتدرة واستلهاما لتراث شعري
عريق . . انها الصورة التي تطبع أكثر قصائد الديوان وهي تتوزع بين أغراض تتوحد
فيها القدرة وتتركز في مفرداتها شدة الایحاء وتميّز اللفظة المعبرة .

ولم يتخل الشاعر عن اخوانياته التي ظلت تروي أسباب الحياة بقوة الوفاء وترفد
قنوات التواصل بعزة الرفقة وتقاوم عناصر التخاذل بعزيمة الايمان وحزم المجابهة ، لم
يتخل الشاعر وهو يرى في صديقه (يعقوب السبيعي) الذي يتأق له الزمان متى شاء
ويغفو على راحتيه الخيال . .

هو والليل والرياح نجوم شدّها في مداره الترحال
ويجد في فرحته حالة من الاستثناء ويطعم قلبه من رؤاه الجميلة . ويدعوه إلى أن
يدع كؤوس المنى ترى بقلبه حين تسقي الزمان كف بخيلة . . .

والحلم أيضاً

والحلم في قصائد الشاعر له رنين يسمو في عنوان الديوان وفي عشرين مرة في ثانيا

القصائد ليصبح مرفأ وحدودا يلوذ بها ويضاف إلى المراعي والحسان ويخدر مرة ويقتل أخرى ويقصر ثلاثة . . ولا بد أن تكون اللفظة في مفردات الشاعر تعني أشياء أو تتحدث عن حالة نفسية لها يحاؤها حتى تأتي عنوانا للديوان .

وتتوالى مفردات القلب والنجوم والليالي والخطا والحب والرياح والشمس والمرافئ . . وغيرها ولكل واحدة منها جرس يقرع عواطف الشاعر وصوت يشد مشاعره وهي تتوزع بين قصائد الديوان . وقد امتلكت ارادة التعبير وأخذت بعدها في كل مكان .

وبعد فالديوان تجربة ليست جديدة وإنما تشق طريقها لتجارب أخرى وترسم بدايات لدواوين ربما اكتملت في ذاكرة الشاعر ولكنها تنتظر الرحلة التي بدأ بها والحياة الرومانسية التي ظلت تلوح في القصائد وتبرز في ثنايا الأبيات . .





«أسرة باسكوال دوارتي»

التي فازت بجائزة نوبل
في الأدب لعام ١٩٨٩

بمّثلّم : الدكتور غبريال وهبة

تعد رواية «أسرة باسكوال دوارتي» من أشهر روايات الكاتب الإسباني كاميلو خوسيه ثيلا الذي فاز بجائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٨٩ . وهي تصف الجانب الأسوأ من الحياة في إسبانيا . وقد نشرت في عام ١٩٤٢ فلاقت نجاحا ساحقا في بلاده ، وتخطت حدود إسبانيا إلى الدول الأوروبية ، وعبرت المحيط إلى أمريكا ، وترجمت إلى مايقرب من عشرين لغة أجنبية فجلبت لمؤلفها شهرة واسعة ، ومنح من أجلها جائزة نوبل باعتبارها بعد رواية «النبيل العبقرى دون كيخوتي دي لامانتشا» لميجل دي سرفانتس .

أشهر رواية في الأدب الإسباني

وثيلا ولوع بالتجريب في الشكل الروائي ، وينزع إلى مسخ وتشويه الواقعية ،

وابتداع شخوص رهيبة آثمة شاذة غير سوية شديدة البشاعة، غير منطقية يعوزها التفكير السليم. ويبدو ذلك جليا في إبداعه لأسرة باسكوال دوارتي. . فراودني الخيال للقيام بهذا اللقاء غير المتوقع مع تلك الأسرة كي ألقى مزيدا من الضوء على فن ذلك الكاتب الذي يعكس في روايته البيئة الاجتماعية والأسرية لفلاح ارتكب جرائم متعددة. والراوي في ذلك العمل هو باسكوال. . . القاتل الذي ينتظر تنفيذ حكم الاعدام فيحكي قصة حياته. والأعمال العنيفة التي ارتكبها لا يمكن تفسيرها تماما من الناحيتين الاجتماعية أو السيكولوجية، وإنما هي أفعال رمزية لحالة اليأس والقنوط والفوضى التي شملت اسبانيا بعد الحرب الأهلية.

وقد أرست هذه الرواية اتجاهها جديدا للأدب الاسباني، وهي من أكثر أعمال ثيلا شعبية، والتي رسخت ووطدت أسلوب الراوي المعروف بالترينديسمو الذي يلجأ إلى تكنيك الروع والفرع. . . إذ يميل المؤلف إلى تكثيف العنف والقسوة، والتخيلات التي تتضح فيها نزعة نحو الجروتيسك (من الإيطالية) وهي نوع من الفن الزخرفي اكتشف في الكهوف والمغارات القديمة في روما، فيه خيالية عجيبة تحيل كل ما هو طبيعي إلى أشياء غريبة على نحو متنافر يتسم بالبشاعة، وقد يثير الضحك.

أحداث الرواية

تقع أحداث الرواية في قرية صغيرة بالقرب من المندر اليخو في اقليم بادا خوث بإسبانيا. وتبدو الرواية كما لو كانت مذكرات، وهي في حقيقتها اعترافات باسكوال دوارتي الذي كان ينتظر بعد اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ تنفيذ الحكم الصادر بإعدامه لقتله السيد خيسوس جونثالث دي لاربا الذي يمتلك ضيعة في قرية باسكوال المتواضعة. وتبدأ اعترافات باسكوال بهذه الجملة: «لست شريرا يا سيدي، رغم أنني لا تنقصني الأسباب لكي أكون كذلك». ونمضي المذكرات تروي لنا قصة حياة باسكوال منذ طفولته إلى أن قتل أمه في يوم الجمعة ليلا في العاشر من فبراير عام ١٩٢٢. وتحوي المذكرات تأشيرة تطالب بأن يبعث بها مع رسالة من باسكوال إلى أحد أصدقاء دون خيسوس، وقد ترك هذا الصديق بدوره تعليقات في

وصيته تقضي بإتلاف هذه المذكرات . غير أنها بطريقة ما وجدت طريقها إلى إحدى الصيدليات حيث عثر عليها أحدهم فقام بنسخها بعد ترتيبها وتنقيحها، وأرفق معها رسالتين حصل عليهما من قسيس السجن وأحد الحراس، وكلاهما شاهد إعدام باسكوال، كوثيقتين تثبتان صحة هذه القصة .

كتب باسكوال عن طفولته التعسة في ظل الفقر المدقع حيث كان ابنا لوالد سكير يدعى استابان دوارتي دينيث أصيب بداء الكلب بعد أن عقره كلب مسعور، ومات ذات ليلة بعد أن ولدت أمه شقيقه الأبله ماريو . ولا يذكر لنا باسكوال اسم أمه التي يبدو أنها لكي تحصل على المال كانت على علاقة مع السنيور (وتعني السيد) رافائيل . ويصف لنا باسكوال وصفا حيا ما حدث يوم الأحد . ففي إحدى النوبات التي يبدو أن ماريو يستعيد فيها تذكركه لأبيه، حاول عض السيد رافائيل، الذي ركله على الندبة المتبقية في الموضع المفروض وجود أذن به، فتدفق منه الدم غزيرا . أذنا ماريو كان قد قضمهما خنزير . انطلقت ضحكات أم باسكوال تجلجل في المنزل مختلطة مع ضحكات السيد رافائيل في هزء من الأبله ماريو الذي ظل طوال ذلك اليوم ملقى على الأرض حتى عادت روساريو، شقيقة باسكوال، إلى المنزل فالتقطته بحنان بين ذراعيها، وأرقدته في الصندوق الذي كان ينام به . وحين غادر السيد رافائيل البيت، أخذت أم باسكوال تلحق جرح ماريو طوال الليل . كما تفعل الكلبة حين تعلق أحد جرائها بعد ولادتها . مات ماريو بعد ذلك الحدث بست سنوات ميتة شنيعة بشعة مروعة عندما زلت قدمه فوق دن من الزيت ولفظ أنفاسه فيه غرقا . لم تذرف أمه دمعة واحدة على ابنها الميت . في حين أنه بكى أحياه الطفل البريء كما بكت شقيقته روساريو . يحكي باسكوال أنه إذا كان عليه أن يدون التاريخ الذي بدأ فيه يكره أمه ويمقتها فإنه لن يجافي الحقيقة إذا قال إن ذلك الشعور غامرته منذ الوقت الذي مات فيه ماريو . ونحن نجد أن تلك الملاحظة التي تنضح بالرعب والكراهية تعطينا الطابع العام للرواية .

وفي اليوم الذي ووريت فيه جثة ماريو التراب، سلب باسكوال عذرية الفتاة لولا التي لم تلبث أن حملت منه فتزوجها . وعندما كانا عائدين من رحلة قصيرة في

شهر العسل استغرقت ثلاثة أيام، توقف باسكوال عند إحدى الحانات، وطعن رجلاً بمطواته في معركة نشبت بينهما. مضت لولا صوب البيت ممتطية فرساً لم تلبث أن سدّدت لها ضربة عنيفة تسببت في إجهاضها على الأثر. غضب باسكوال غضباً منكراً عنيفاً فقتل الفرس بسكينه.

مضى بعض الوقت بعد أن أجهضت لولا حين وضعت تشيسبا كلبه باسكوال، ثلاثة جراء ميتة. وذات يوم كانت تتطلع إليه بنظرة تشبه نظرة أب الاعتراف (وهو قسيس يتخذ منه المرء في بعض الطوائف المسيحية أباً يعترف أمامه بما يرتكبه من خطايا)، فأطلق باسكوال النار عليها. وكان ذلك أول عمل له من أعمال العنف غير المعقولة، والتي يعوزها التفكير السليم. إن الدماء التي سالت - جنباً إلى جنب - مع الشوكة التي غرسها باكو لويث في جنبه، والتي أضحت مثيرة لاستفزازه وغضبه حول علاقته بروسايو، وربما قطرات الدم الست التي سالت فوق قبر ماريو نتيجة اغتصابه للولا... أعطت باسكوال خلفية تمتد إليها جذور الشر والحب والموت التي قد تفسر إلى حد ما سلوكه وأفعاله.

تسببت ربح صرصر عاتية في موت طفلها الثاني، وكان قد بلغ من العمر أحد عشر شهراً. اشتد ضيقه من لولا أمه، فترك باسكوال القرية تراوده فكرة الذهاب إلى أمريكا. أدرك في النهاية عدم قدرته على دفع أجرة السفر بالبحر. عاد بعد سنتين ليجد لولا حاملاً. كان باكو لويث هو الوغد الذي أغوى لولا، وكان في نفس الوقت يحب روساريو ويحاول أن يخلّق أسباباً للعراك مع باسكوال من أجل ذلك.

ماتت لولا بعد أن جعلها باسكوال تعترف له باسم والد الجنين الذي تحمله في أحشائها. وحين عاد باكو إلى البلدة بحثاً عن روساريو، قتله باسكوال. كادت هذه الجريمة أن تكون بمحض الصدفة في نوبة اندفاع كما حدث عندما دفعت الصدفة ميرسو إلى قتل العربي الذي لا يعرفه، تحت شمس الجزائر الحارقة في رواية «الغريب» للروائي الفرنسي ألير كامو. سجن باسكوال وأفرج عنه بعد ثلاث سنوات لحسن سلوكه. وعندما عاد إلى قريته كانت روساريو قد ربت له زوجاً من إسبانيا. لقد عاشا مع أم باسكوال التي نغصت عليهما حياتهما. حثت إسبانيا زوجها كي يتركها

المنزل، بيد أن باسكوال راح يتملص من ذلك الأمر ويرجئه اما جبنا أو لافتقاده إلى اتخاذ القرار. وفي مشهد عنيف من العراك مع أمه ذات ليلة تمزقت فيه ملابسه، وتعرى صدره، عضته في حلمة ثديه الأيسر وانزعته. طعنها حينئذ بالسكين في حلقها فخرت صريعة. وذكر أن دمها الذي تدفق ولطخ وجهه كان له طعم شبيه بمذاق دماء حمل.

لم يكن لباسكوال قدرة على التحدث بلغة في مستوى بلاغة وفصاحة كويتين كومبسون بطل رواية «الصخب والغضب» (١٩٢٩) للكاتب الأمريكي وليم فوكنر أو بطل رواية «الغريب» للكاتب الفرنسي ألبر كامي التي نشرت عام ١٩٤٢ وهو نفس العام الذي نشرت فيه رواية «أسرة باسكوال دوارتي». تلك التي نجد فيها لغة بطلها باسكوال شديدة قاسية زاعقة يخالطها عرضا تشبيهات لاذعة جارحة تخدش الحياء أحيانا. وقد يلجأ إلى ذكر الأمثال.

مقارنة بين أبطال

ويمكننا مقارنة باسكوال بطل ثيلا ميرسو بطل كامي، وكويتين بطل فوكنر. فباسكوال مثل ميرسو يتحدث كمسجون محكوم عليه بالاعدام. وفي كلتا الحالتين لا يحاكم بطل الرواية بسبب موت الأم. ولا شك أن وضع جنازة أم ميرسو في بداية رواية «الغريب»، وقتل باسكوال لأمه في نهاية مذكراته، يؤكد لنا أن كلا الواقعتين من الأحداث الرئيسية في العملين. غير أن هناك اختلافاً رئيسياً في الروايتين في الأسلوب الذي يتبعه الراوي. فباسكوال كثيراً ما يقطع اعترافاته ليخبرنا بأحداث وقعت في السجن، ومنه حديثه عن مأمور ذلك السجن السيد كونرادو ومواساته له. وكذلك كان باسكوال يقطع اعترافاته ليصف ما يعانيه من آلام مبرحة، وما يشعر به من ندم، ورغبته في التوبة تشبهاً بالحياة. ونراه ينعت نفسه بأنه غريب، ولكنه ليس غريب كامي الذي يعيش في عالم من اللامبالاة، فاقد الحس، جامد الشعور. لا يتأثر بما يحدث للآخرين. الحب والعواطف عديمة المعنى بالنسبة إليه. لم يذرف دمعة في جنازة أمه، وعندما طالبتة ماري كاردونا، الفتاة التي تحبه، بالزواج لم يأبه

لقولها، ولم يحرك ساكنا. وعلى خلاف باسكوال لم يشعر بأي ندم حتى قبيل إعدامه عندما زاره قسيس السجن في زنزانته. وناشده أن يترك العالم الفاني، ويتجه إلى الله فسخر منه.

ومن ناحية أخرى إذا قارنا باسكوال بكوينتين في رواية «الصخب والغضب». . . نراه مثله يشعر بالسخط والغضب لانحراف شقيقته روساريو. . فهي مثل كادي هربت من المنزل حاملة معها الأشياء النافعة. وإذا نظرنا إلى رعاية روساريو لشقيقها الأبله ماريو من الخارج يمكننا أن نرى علاقة تشبه علاقة كادي التي تحنو على شقيقها الأبله بنجي والتي يصورها فوكنر من الداخل. وتعتبر رواية «الصخب والغضب»، أفضل روايات فوكنر، وتعد تجربة جذرية في الشكل والتكتيك. وهي ذات أربعة أقسام، ثلاثة منها عبارة عن مونولوج داخلي للأشقاء من آل كومبسون. وهم مع أهمهم المصابة بوسواس المرض وشقيقتهم كادي التي هربت، يكونون أفرادا مازالوا على قيد الحياة من أسرة أرستوقراطية من الجنوب انحلت واضمحلت. وكل قسم يروي أحداث يوم واحد. القسم الأول نراه من خلال عيني الأبله بنجي الذي يبلغ من العمر ثلاثة وثلاثين عاما. وهو في حقيقة الأمر عبارة عن «حكاية يقصها أبله، مملوءة بالضجيج والغضب». والقسم الثاني يمضي مع أفكار كوينتين، وهو طالب بجامعة هارفارد يحكي عن آخر يوم له فيها. ثم يأخذنا إلى رحلة عبر الماضي، ويخبرنا عن أبيه الذي لا نفع فيه، والذي يتسبب في انتكاس أمه فيعاودها المرض. كما يخبرنا عن تحلل أسرة كومبسون وشرفها الغارب، وحبه غير السوي لشقيقته كادي، وانحرافها وزواجها الاضطرابي بعد أن سقطت، وبيع أرض آل كومبسون لدفع نفقات تعليمه، وعن شقيقه جاسون الصلب الرأي، وغير الأمين الذي احتفظ بأموال بائنة شقيقته لنفسه. وينتحر كوينتين في نهاية اليوم. والقسم الثالث يدور في عقل جاسون. . . لقد رأى ما آلت إليه أسرته، وأنه لا أمل لبقاء الأسرة إلا من خلاله. وهو فظ شرس أناني شره طماع أصر على خصي شقيقه بنجي لجعله عقيما ثم صمم على إدخاله مصحة الأمراض العقلية التابعة للولاية. أما القسم الرابع فيستخدم فيه فوكنر تكتيك الراوي مركزا على الطامية الزنجية العجوز ديلسي جيبسون التي بحكمتها وحلمها وجلدها وقوة احتمائها وصبرها وحنانها تمثل

هي وأبنائها قبيحا انسانية تشكل لونا مغايرا ومضادا لآل كومبسون المستغرقين في شئونهم الذاتية، والذين يمضون في تدمير أنفسهم. وهكذا يتبدى لنا في الجزء الأخير انحلال وفساد وتفسخ تلك الأسرة البيضاء، وانحطاطها الفكري والأخلاقي.

وإذا انتقلنا إلى كاميلو خوسيه ثيلا نجد أنه لا يلجأ إلى علم النفس الفرويدي في صدر روايته كما يفعل فوكنر، بالرغم من أهمية الجانب اللاشعوري في حياة الانسان، وفي تشكيل سلوكه. فعندما عضت أم باسكوال صدر ابنها، ومزقت حلمة ثديه اليسرى يتركنا المؤلف ثيلا مع هذا المشهد الوحشي بدون تعليق أو شرح أو تفسير. وهذا يتفق مع تحركه هنا في إطار المدرسة الطبيعية في الأدب ورائدها الأخوان جوناكور: ادمون دي جوناكور (١٨٢٢ - ١٨٩٦) وجول دي جوناكور (١٨٣٠ - ١٨٧٠) وهما كاتبان فرنسيان شهيران حيث أن دراسة الطبقات الاجتماعية الفقيرة في الأدب القصصي بدأت برواية لهما بعنوان: «جيرميني لاسيرتو» (١٨٦٥) وتدور عن فتاة يتيمة عملت ساقية بمقهى بسبب الفقر، واغتصبها أحد الجرسونات وحملت منه، وانتهت حياتها بموتها نتيجة اصابتها بالتهاب الغشاء البلوري المغلف للرئتين.

ومن رواد المدرسة الطبيعية أيضا الروائي الفرنسي إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) وكان من أشد المعجبين بالأخوين جوناكور، وهو أول من وضع مبادئ الحركة الطبيعية وقواعدها محاولا تطبيق الأسلوب العلمي في الكتابة الإبداعية. وفسر الغرض الذي وضعه عالم الأحياء الإنجليزي الشهير تشارلز روبرت دارون (١٨٠٩ - ١٨٨٢) عن «الاصطفاء الطبيعي» كدليل على أن الحياة هي كفاح خشن قاس من أجل البقاء. كما تأثر زولا بتجارب الدكتور كلود برنار عن فسيولوجية الجهاز الهضمي. ونادى بأن الطبيعية هي تسجيل واثقي لشريحة من الحياة بكل واقعيتها الخشنة القاسية المؤلمة وفحصها ودراستها كما يفعل العالم عندما يفحص عينة تحت الميكروسكوب (المجهر). ويعتقد الكتاب الطبيعيون أن كل ما يفعله الانسان تحدده الوراثة أو البيئة أو كلاهما. ويتعاملون عادة مع أوجه الحياة الأكثر خسة ودناءة وقذارة. وفيها وصف وتصوير قاس للجانب الأسوأ من الحياة - الفقر، البؤس

والتعاسة والشقاء والألم، وفي أحوال كثيرة الجنس في أحط صوره.

وتهدف المدرسة الطبيعية إلى طرد الخرافات والخزعبلات واستبعاد المعالجة الأدبية على الطريقة المثالية. ويؤكد كتاب الطبيعية على سيطرة المادية على دوافع الانسان، وعلى الأوجه الخشنة المخزية الشائنة لشخصهم حيث يقودهم قدرهم ومصيرهم إلى عواقب وخيمة، ونهايات قاسية. وكل ذلك نجده واضحا في رواية «أسرة باسكوال دوارتي» التي تعد نموذجا ممتازا للرواية الطبيعية تأثر فيها كاميلو خوسيه ثيلا بالروائي الفرنسي إميل زولا، بل هي أكثر قربا من أعمال الروائي الفرنسي لويس فرديناند سيلين (١٨٩٤ - ١٩٦١) الذي أنتج أعمالا تتسم بالتشاؤم القاتم الغاضب من الطبيعة البشرية، وتحمل نقدا ساخرا عنيفا، ويأسا هستيريا كبيرا. ومن رواياته «ندم» التي كتبها عام ١٩٣٧ متخليا عن الشيوعية متبرئا منها بعد أن قام برحلة إلى روسيا. ثم يم وجهه شطر النازية والنقد الساخر العنيف لليهود في روايته «مبلغ زهيد من أجل مذبح» (١٩٣٧). وقد ألفت في السنوات العشر الأخيرة من حياته كتبا عديدة تعتمد على خبراته في أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، وأصبح يرى الحياة كابوسا مرعبا، وعالما من الهذيان والهلوسة والخلل والجنون، وفيه الواقع الحقيقي لا شيء غير القبح البشع والموت.

ونحن نلمس أيضا في رواية «أسرة باسكوال دوارتي» اختلاطا وتشوشا في التواريخ. وهذا النوع من الارتباك والاضطراب يذكرنا بالاختلاط والاضطراب في التواريخ في رواية «الجندي الطيب» التي ألفها الروائي والشاعر والصحفي والناقد فوررد مادوكس فوررد (١٨٧٣ - ١٩٣٩) وهو انجليزي من أصل ألماني لفت أنظار النقاد حين صدرت له تلك الرواية عام ١٩١٥ التي تسخر من الحياة «المتحضرة». وفيها الراوي جون دويل يروي الأحداث طوال تسع سنوات مراعيًا أن تحيى بشكل مناسب لا وفقا لتسلسلها التاريخي.

وهناك أيضا أوجه شبه تبين تأثر ثيلا برواية «دون كيخوتي». ففي أسرة باسكوال دوارتي نجد أن مذكرات بطلها كما سبق أن ذكرنا تحوي تأشيرة تطالب بأن يبعث بها مع رسالة من باسكوال إلى أحد أصدقاء السيد خيسوس جو نثالث الذي

قتله باسكوال. وقد ترك هذا الصديق بدوره تعليمات في وصيته تقضي بإتلاف هذه المذكرات، غير أنها بطريقة ما وجدت طريقها إلى إحدى الصيدليات حيث عثر عليها أحدهم فقام بنسخها بعد ترتيبها وتنقيحها، وأرفق معها رسالتين حصل عليهما من قسيس السجن وأحد الحراس، وكلاهما شاهد تنفيذ حكم الإعدام في باسكوال، كوثيقتين تثبتان صحة هذه القصة. ويبدو هنا تأثير رواية «دون كيخوتي» الواسع المدى على مر العصور. . ففي مقدمة الجزء الأول الذي نشر في مدريد عام ١٦٠٥ يؤكد مؤلفها «سرفانتس» على أنه ليس إلا مترجماً للقصة التي وجدها في كتاب عربي ينسب تأليفه إلى مؤرخ عربي يسميه سيدي حامد بن النجيلي. ولكن ميغل دي سرفانتس لجأ إلى ذلك لإضفاء صفة الغموض على روايته، وليخلع على كتابه طرافة وأصالة. وليس هذا فحسب فقد أشار في مستهل الجزء الثاني من روايته إلى أن دون كيخوتي كان موضع تقدير في الصين نفسها إذ كتب ما يلي: «والذي أظهر أكبر رغبة في مشاهدته هو امبراطور الصين العظيم، ذلك أنه بعث إليّ قبل أقل من شهر برسالة عاجلة مع رسول خاص، مكتوبة باللغة الصينية، يطلب مني فيها، أو بالأحرى يتوسل إليّ، أن أبعث به إليه، لأنه يود أن ينشئ كلية تدرس فيها اللغة الأسبانية، وأن يكون النص المستخدم في التعليم هو قصة دون كيخوتي». وواضح أن ثيلا قد حذا حذو سرفانتس من هذه الزاوية.

ومن شخصيات رواية دون كيخوتي الأسطى نيكولا. . حلاق القرية، وكان في تلك النواحي بلدان متجاوران. . أحدهما كان من الصغر بحيث لم يكن فيه صيدلي ولا حلاق، والآخر أكبر وفيه كلاهما. وكان حلاق البلد الأكبر يعمل أيضا لأهل البلد الأصغر فيفصد هذا، ويخلق لحية ذاك. ويقابلنا في رواية «أسرة باسكوال دوارتي» صورة نسائية لذلك الحلاق وهي السيدة إنجراثيا، وهي قابلة تساعد نساء القرية على الوضع، وتمارس بعض أنواع العلاج البدائية فتستخدم بعض الدهانات والخلطات لتخفيف الآلام.

بين التاريخ والأمثال

ويلجأ بطل رواية «أسرة باسكوال دوارتي» إلى الأمثال كمثل قوله: «الفم

المغلق لا يدخله الذباب» و «من يتحدث كثيراً يخطئ كثيراً» . . ويذكرنا ذلك بما كانت تفعله تيريسا كاسكاخوزوجة سانتشو بانثا تابع دون كيخوتي التي كانت تجيبه أحياناً بطوفان من الأمثال في رواية دون كيخوتي كمثل قولها: «لكل داء دواء ماعدا الموت الذي ليس له دواء» رداً على زوجها الذي كان يفضل أن يموت عن أن يتخلى عن إدارة الجزيرة التي وعده بها دون كيخوتي . وبعد هجومها بالأمثال نراها تلجأ أخيراً إلى إحدى حكمها قائلة لسانتشو: «افعل ما تشاء . . إننا معشر النساء نولد وعلينا التزام الطاعة لأزواجنا مهما كانوا حمقى بلهاء» .



ويلاحظ أن سرفانتس كان يعتمد أحياناً إلى استباق مقدماً لما تسفر عنه الأحداث مما يفقدها عنصر التشويق، وذلك كقوله في الفصل الثاني عشر من الجزء الثاني من الرواية عن دون كيخوتي وفارس المرايا: «كان الحديث يجري بينهما هكذا وهما جالسان إلى جوار بعض على الأرض، في تفاهم جميل، دون أن يقدرا أنه حين ينقشع الظلام سيكسر كل منهما رأس الآخر» . ونحن نجد أن كاميلو خوسيه ثيلا قد قلده من هذه الناحية حين تحدث باسكوال عن ابنه الثاني قائلاً إنه وزوجته لولا لم يفكرا أن الله سوف يأخذ ابنهما منهما . ثم يعود فيقول في مكان آخر من الرواية: إنه الابن الذي سوف نفقده قبل أن نشرع في توجيهه .

ونراه قبل أن تتسبب الفرس في إجهاض زوجته في حملها الأول يقول: «عادت لولا على ظهر الفرس دون أن يكون لديها علم بأن الفرس ستكون سبباً لأول مصيبة» .

ويوجد في رواية «دون كيخوتي» بعض السهو والخطأ الذي ينشأ عنه أحياناً خلط بين الوقائع والأحداث كحادثة سرقة حمار سانتشو ثم نرى سرفانتس رغم ذلك يتحدث عن الحمار في مواضع أخرى وكأنه لا يزال في حوزة سانتشو . ومثل قوله في الفصل الثاني والأربعين من الجزء الأول من الرواية «بدأ النهار ينحدر والليل يقبل . .» ناسياً أن الليل قد أقبل من زمن طويل، وأنهم تناولوا العشاء، وأن الأسير قضى زمناً طويلاً وهو يروي تاريخه الحافل .

وقد ذكر د. عبدالرحمن بدوي في ترجمته لرواية دون كيخوتي أن الاضطرابات في التواريخ كثيرة.

ونحن نلمس أيضاً في رواية «أسرة باسكوال دوارتي» اختلاطاً في التواريخ، فنجد مثلاً كما سبق أن ذكرنا أن حارس السجن قد كتب في الرسالة التي وجهها إلى ناسخ الرواية أن باسكوال اعتاد في سجنه أن يصوم يوم الاثنين لأن أمه قتلت في ذلك اليوم، في حين أن باسكوال ينبئنا في اعترافاته أنه قتلها في يوم جمعة ليلاً. وكذلك ذكر باسكوال أنه تزوج لولا في الثاني عشر من ديسمبر وكان يوم أربعاء. غير أن يوم الأربعاء القريب من الزمن الصحيح يقع في عام ١٩١٧. ولكن ذلك التاريخ يحى متأخراً ثلاث سنوات عن تاريخ الزواج تبعاً لتفاصيل التابع الزمني في مذكرات باسكوال. والذي يؤكد أن اليوم كان أربعاء ما جاء في الرواية من أن اليوم الثالث من شهر العسل كان يوم سبت.

ومن أخطاء ثيلا في التواريخ أيضاً ما ذكره باسكوال من أن والده عقره كلب مسعور، وأنه في البداية كان يبدو كأنه لم يصب بداء الكلب، وأنهم لجأوا إلى وضع ضمادات له تحسباً لما قد يحدث له، وأنه لم يكن له علاج. وهذا يجافي الحقيقة العلمية إذ أن الكيميائي الفرنسي وعالم الأحياء الشهير لويس باستير اكتشف اللقاح المضاد لداء الكلب في عام ١٨٨٥ قبل أن يصاب به والد باسكوال.

النزعة التجريبية

ولما كان كاميلو خوسيه ثيلا دعواً على التجريب في الشكل الروائي نراه في رواية «أسرة باسكوال دوارتي» لم يكتف بالتحرك في إطار المدرسة الطبيعية فحسب، بل لجأ أيضاً إلى الأسلوب المعروف «بالترمينديسمو» الذي يستخدم فيه تكنيك الرُّوع مكثفاً العنف والقسوة. كما نراه يجرب أيضاً بعداً جديداً للتعبير الساخر تتضح فيه كما سبق أن ذكرنا نزعة نحو الجروتيسك. وكذلك يمكن تشبيه عالم ثيلا الروائي بعالم الفنان هيرونيموس بوش. ولا غرابة في ذلك فكاميلو خوسيه ثيلا قد مارس الرسم ودرس الفنون بجانب الطب والقانون في جامعة مدريد. وهيرونيموس بوش مصور

هولاندي ولد في منتصف القرن الخامس عشر، ومن أشهر أعماله لوحات زيتية عن «الخطايا السبع المميتة» (متحف برادو، مدريد) - «سفينة الحمقى» (متحف اللوفر، باريس) - «عربة التبن» (متحف برادو، مدريد) - «الدينونة الأخيرة» (أكاديمية الفنون التشكيلية، فيينا). وبرغم كل ما كتب عن بوش، فسيظل هذا الفنان لغزاً يكتنفه الغموض. إن عالمه الخيالي يعج بالحياة من كل نوع، ويزخر بالحركة واللون. وسيظل العقل العجيب الذي خلق كل هذا يستلغ أنظار المشاهدين، ويسترعي أبصارهم. والخلاصة أن أعمال بوش تجعله من أبرز أساتذة فن التصوير، بل ربما كان أعظم أستاذ للفانتازيا. ويرجع بقاء فنه إلى قوة تخيله المنقطعة النظر. فرويته البانورامية الشاملة المكثفة لعالم غريب، لا هو بالواقعي ولا غير واقعي تماماً، فيه إثارة للمشاهد.

إن عالم بوش الاستحواذي الذي يتسلط فيه هاجس أو فكرة أو شعور يستبد بالمرء على نحو مقلق غير سوي، يرجع إلى الفترة القوطية وهو أفضل تعبير باق من بعض أوجه العصور الوسطى الشاحبة الباهتة.

وقد اعتبره السيريال يون رائداً طليعياً سبق فرويد، غير أن صوره لها دلالة محددة، ولم تكن تعبيرات حرة للعقل الباطن. وعلى سبيل المثال نجد أن «عربة التبن» التي كان تخص فيليب الثاني ملك إسبانيا، والتي كانت ترمز للفكرة العامة «الحياة فانية»، وكذلك «سفينة الحمقى» من الرموز المعروفة جيداً في أواخر العصور الوسطى.

ولما كانت الخطيئة والحماقة قد شغلنا مكاناً بارزاً في فن بوش فإن دلالتها ومغزاها يمكن إدراكهما إدراكاً كاملاً في تيمة أكبر شغلت العصور الوسطى وهي «الدينونة الأخيرة». . . . فيوم الحساب يحدد الفصل الأخير من تاريخ الجنس البشري الطويل الذي يوج بالتمرد والاضطراب والعنف بدءاً من سقوط آدم وحواء وطردهما من جنة عدن.

وفي القرن الخامس عشر تزايد الشعور بشكل حاد بأن يوم الحساب أو الدينونة وشيك الحدوث. بيد أنه لم يحدث في أي مكان أن تمكن فنان من تصوير قلق العصر

المزمن هذا يمثل تعبير بوش الأكثر مهابة وحيوية وقوة عن «الدينونة الأخيرة» الذي جاء كابوساً بانورامياً ضخماً شامل الرؤية يمثل الأرض في آلام الاحتضار المبرحة في مشهد النهاية .

وما زال كاميلو خوسيه ثيلا يواصل الكتابة والإبداع حتى الآن فقد ظهرت له منذ عام فقط رواية «المسيح ضد أريثونا» .

وكما سبق أن ذكرنا فإن ثيلا يحرص على التجريب في الشكل الروائي ، ولكنه يحتفظ بأسلوبه الشخصي كعنصر ثابت في أعماله . . . هو مزيج من البلاغة والبساطة . ويرى الناقد الأسباني ثامورا بيشتي أن ثيلا يهتم بها بقدر متساو .

أما فيما يخص ببناء الشخصيات فإن ثيلا لا يتعمق في رسمها مكتفياً باعطائنا بعض الملاحظات ، ووضع الخطوط الأولية للشخصية محاكياً ضربات الفرشاة السريعة التي يتصف بها الفنانون التشكيليون من أتباع التأثيرية أو الانطباعية البصرية فتجىء شخصياته غير مكتملة . وهذا ما يعيبه عليه الكاتب والناقد الإسباني تورينتي بايستير الذي يتساءل عما اذا كان ثيلا يهتم بأفعال الأفراد أكثر من اهتمامه بشخصياتهم أنفسهم .

ورغم أن ثيلا عضو بالأكاديمية الإسبانية ، إلا أن اتهامه للمجتمع الإسباني قد جلب عليه عداوة النقاد في بلده . ولكنني أرى أن ذلك ليس بعجيب من ثيلا . ألم ير هؤلاء النقاد كيف كان دانتي أليجييري (١٢٦٥ - ١٣٢١) يصب لعناته على بلاده في مؤلفه الخالد «الكوميديا الإلهية» . . . ولكن دانتي كان وطنياً ، وقسوته مبعثها حبه لوطنه ، وقد دفعه إلى ذلك ما كانت عليه فلورنسا وإيطاليا من الاضطراب والفوضى والفساد ، مؤملاً أن يتحقق لها حياة عادلة مستقرة . ألم نر ابن خلدون الذي أراد أن ينه قومه إلى عيوبهم ليتلافوها فمضى يبحث في شئونهم ، ويقول ما يؤمن به دون خوف أو وجل ، ولو لم يكن يحبهم لما عناه أمرهم ، وما كلف نفسه مشقة نقدهم وتوجيههم .

ولا ريب أن روايات وكتابات ثيلا في أدب الرحلات قد أثرت على الكتاب الشبان، ومع ذلك نجد أن خيل كاسادو، وهو واحد منهم، ينادي بنبذ أعمال ثيلا لميله إلى تحاشي الجوهر الحقيقي للمشكلات الاجتماعية. غير أن كاميلو خوسيه ثيلا رغم ذلك هو أهم كتاب النثر الذين برزوا منذ الحرب الأهلية، وأهم أديب جدد الأدب الإسباني في الفترة التي تلت تلك الحرب كما جاء في حيثيات الأكاديمية السويدية التي منحته بموجبها جائزة نوبل لعام ١٩٨٩.

